ВСЕОБЩІЙ УЧЕБНИКЪ МУЗЫКИ.

РУКОВОДСТВО

для

учителей и учащихся по всѣмъ отраслямъ музыкальнаго образованія

Адольфа Бернгарда Маркса

переводъ съ 8-го нѣмецкаго изданія

подъ редакціей

А. С. ФАМИНЦЫНА.

ИЗДАНІЕ А. ІОГАНСЕНА.

С.-Петербургъ. Невскій проспектъ, № 44

С. ПЕТЕРБУРГЪ, 1872.

Тип. Арнгольда, Лит. 59.

ВСЕОБЩІЙ
УЧЕБНИКЪ МУЗЫКИ.

РУКОВОДСТВО

для

учителей и учащихся по всѣмъ отраслямъ музыкальнаго образованія

Адольфа Бернгарда Маркса.

ПЕРЕВОДЪ СЪ 8-ГО НѢМЕЦКАГО ИЗДАНІЯ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. С. ФАМИНЦЫНА.

ИЗДАНІЕ А. ІОГАНСЕНА.

С.-Петербургъ. Невскій проспектъ, № 44

С. ПЕТЕРБУРГЪ, 1872.

Тип. Арнгольда, Лит. 59.



Заглавіе предлагаемаго учебника и предисловіе самого автора достаточно поясняютъ цѣль и назначеніе книги, выдержавшей уже восемь нѣмецкихъ изданій и принадлежащей къ наиболѣе популярнымъ трудамъ извѣстнаго музыкальнаго ученаго и педагога. Какъ учащіе, такъ и учащіеся найдутъ въ «Всеобщемъ учебникѣ музыки», кромѣ яснаго, обстоятельнаго, изложенія общихъ музыкальныхъ свѣдѣній, множество весьма полезныхъ совѣтовъ и указаній, составляющихъ результатъ долголѣтней педагогической опытности автора и оказывающихъ на читателей самое плодотворное дѣйствіе. Марксъ обладалъ совершенно исключительнымъ талантомъ воодушевлять и поощрять юношество къ труду, облегчать и осмысливать этотъ трудъ, поддерживать и развивать въ немъ живой интересъ къ искусству.

«Всеобщій учебникъ музыки», при относительно небольшомъ объемѣ своемъ, даетъ учащемуся богатыя общія понятія и свѣдѣнія, однимъ словомъ, прочное основаніе, на которомъ впослѣдствіи можетъ прочно строиться болѣе спеціальное изученіе отдѣльныхъ отраслей теоріи музыки. По этой же причинѣ авторъ въ третьей части (органикѣ), при обозначеніи объема каждаго инструмента, нерѣдко приводитъ не дѣйствительный ихъ объемъ, т. е. не всѣ ноты (отъ самыхъ низкихъ до самыхъ высокихъ) возможныя на инструментѣ, но только рядъ тоновъ, наиболѣе употребительныхъ и наиболѣе характеристичныхъ для

инструмента, что, за весьма немногочисленными исключеніями, сохранено и въ переводѣ. Всякій, желающій спеціально заняться изученіемъ инструментовъ и инструментовки, безъ сомнѣнія, обратится къ спеціальнымъ сочиненіямъ Берліоза, Геваерта и др. Въ заключеніе считаю долгомъ замѣтить, что въ переводѣ предлагаемаго сочиненія принималъ самое дѣятельное участіе Х. Я. Гоби.

А. Фаминцынъ.

Предисловіе къ седьмому изданію.

Шесть первыхъ изданій этой книги посвятилъ я родителямъ и воспитателямъ, которые всецѣло должны стремиться къ тому, чтобы музыкальное образованіе освѣжало чувство и сердце, возвышало умъ и душу ввѣреннаго имъ юношества, чтобы искусство не было ни омрачаемо въ его очищающемъ, возбуждающемъ безотчетное чувство вѣчнаго, могуществѣ, ни превращаемо въ разсадникъ разслабляющаго духъ и сердце развлеченія и тщеславія, разлагающей все благородное чувственности и безмыслія.

Теперь же, съ седьмымъ изданіемъ, обращаюсь я къ дорогимъ моимъ товарищамъ по призванію въ дѣлѣ преподаванія, участіе которыхъ преимущественно и способствовало къ седьмому изданію этой книги.

Одно слово хотѣлось бы мнѣ вложить имъ въ душу, слово жизни! Жизненнымъ и воспламеняющимъ словомъ должно оно быть для всѣхъ, съ благородствомъ относящихся къ тому, что вѣчно въ искусствѣ, — терніемъ въ груди для тѣхъ, у кого робость и колебаніе попытались бы вкрасться въ вѣрное служеніе искусству и обезсилить мужественное служеніе призванію, — утѣшеніемъ для столькихъ угнетенныхъ, которые шли бы впередъ и дѣйствовали охотно и твердо, но которыхъ часто обременяютъ и подавляютъ заботы дня.

«Не ставьте высоко самихъ себя!» будемъ взывать мы другъ къ другу, — «ставьте высоко свое призваніе! ставьте высоко себя въ своемъ призваніи!»

Что такое мы, что такое каждый изъ насъ со своими ограниченными силами и дѣятельностью, если сравнить эту малость съ высотою и величіемъ нашей задачи! Есть только одно достоинство, одно оправданіе противъ всякой недостаточности и всякой скудости: это вѣрное служеніе искусству. Оно начинается неусыпнымъ трудомъ, для нашего собственнаго развитія и усовершенствованія. Мы не можемъ расточать то, чего не пріобрѣли, не взрастили въ самихъ себѣ, — другими словами: каковы мы въ дѣйствительности, такъ и дѣйствуемъ, ремесленникъ какъ ремесленникъ, художникъ какъ художникъ, тщеславный питаетъ тщеславіе, чистый очищаетъ. Это законъ природы—его можетъ наблюдать каждый.

Искусство, которому мы учимъ, скрываетъ въ себѣ ядъ!— Да и что не становится ядомъ при извращеніи и излишествѣ въ употребленіи? . . . Но раздражающая и разслабляющая духъ и сердце музыка—прежде всего. Чувственность и разслабленіе духа, легкомысліе, лживость, безхарактерность и т. д. до безнравственности — все это вкрадывается вслѣдъ за искусствомъ въ юношески непробужденную душу, если мы ее не охраняемъ и не направляемъ къ чистому и благородному.

И большая часть тѣхъ, кто довѣряетъ намъ себя и себѣ близкихъ, не знаютъ или не принимаютъ этого близко къ сердцу. Мы для нихъ (хотя этого они и не говорятъ изъ вѣжливости) слуги развлеченія, роскоши, какой-то потребности, въ которой они убѣждаютъ себя, не давая себѣ въ томъ ближайшаго отчета.

Мы—нѣчто лучшее! Мы—лучшее, коль скоро мы захотимъ! какъ скоро мы остаемся вѣрны истинному искусству и насаждаемъ его въ воспріимчивыя сердца ввѣренныхъ намъ питомцевъ, возвышаемъ ихъ изъ среды извращенія и опущенности къ тому благу, потребность въ которомъ такъ часто не чувствуется и не удовлетворяется только потому, что вовсе и не подразумѣваютъ о его существованіи. Да, во время упадка и многосторонняго заблужденія призваны мы, учители, преимущественно предъ всѣми другими, служить защитою и опорою, заботиться, чтобы пріобрѣтенныя уже сокровища искусства не были разрушаемы, но напротивъ, удерживались для жизни, и чтобы пытливая юность не была слишкомъ глубоко увлекаема, самимъ истинно художественнымъ стремленіемъ къ свѣжимъ образамъ, въ лабиринтъ безцѣльныхъ или недостойныхъ попытокъ. Осмотрительность для насъ возможнѣе и потому составляетъ высшую обязанность.

Задача наша—съ какой бы стороны мы ее ни разсматривали: въ отношеніи ли къ искусству, въ отношеніи ли къ образованію и нравственности, или со стороны ея вліянія на духовное состояніе и характеръ народа, — задача эта велика и важна, если мы ее вѣрно поймемъ и обнимемъ; она будетъ мала и ничтожна, если мы не возвысимся до надлежащаго ея значенія. Въ сравненіи съ нею сила каждаго отдѣльнаго лица недостаточна, недостаточна даже для той доли ея, которая выпадаетъ ему для разрѣшенія.

Но какъ же помочь дѣлу?

Мы должны оставить нашу разрозненность!

Хорошо извѣстно мнѣ, что этому препятствуетъ. Всепоглащающій интересъ поддерживанія жизни (жизненнаго содержанія), страхъ конкуренціи, недастаточность времени, привычка къ тому или другому обыкновенію преподаванія, обычаю жизни, которому мы, быть можетъ, уже обязаны нѣкоторыми хорошими результатами — и многое другое; всего же сильнѣе—та, вытекающая изъ самой сущности нашего искусства, склонность предаваться, безъ участія яснаго сознанія, собственному образу чувствованія, туманной субъективности, склонность, которая слишкомъ часто изощряется только въ томъ, чтобы находить непріязненною противуположную субъективность, безъ ближайшаго ея испытанія, и относиться къ ней враждебно. Тѣмъ не менѣе, однако, мы должны превозмогать себя; собственная выгода говоритъ за наше сближеніе, если мы признали недостаточность единичной силы.

Пусть каждый даетъ другому то, что у него есть! Духовное богатство есть единственное изъ богатствъ, которое нарастаетъ тѣмъ быстрѣе, чѣмъ болѣе мы его расходуемъ.

И пусть каждый будетъ готовъ принять отъ другаго то, что онъ, на основаніи честной и безпристрастной критики, признаетъ того достойнымъ. Мы же, учители музыки, должны принять очень многое, если желаемъ удовлетворить нашей задачѣ сообразно степени развитія, какъ нашего искусства, такъ и времени вообще. Мы должны быть не только образованными музыкантами, но и учителями; и для этого ничуть не достаточно чисто музыкальнаго знанія теоретическаго и практическаго. Мы, образованные музыканты, чтобы быть учителями, должны изучать педагогику; чтобы удовлетворять нашему искусству и нашему времени, мы должны художественное образованіе соединить съ гуманнымъ. Да одно безъ другаго и не мыслимо; не образованный гуманно можетъ быть развѣ только простымъ музыкантомъ.

Все, что я могъ сказать и посовѣтовать относительно этого, въ высшей степени важнаго, обстоятельства, изложено въ моемъ сочиненіи «Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege», послѣ того, какъ уже въ общихъ чертахъ были положены тому основанія и въ настоящемъ учебникѣ (который въ то же время имѣетъ быть пособіемъ, энциклопедическимъ и подготовительнымъ изложеніемъ различныхъ отраслей музыкальнаго преподаванія). Да будетъ предисловіе это съ самою книгою въ такомъ же созвучіи, въ какое основной тонъ сливается съ аккордомъ! Какъ то, такъ и другое вызваны однимъ и тѣмъ же глубоко и искренно прочувствованнымъ побужденіемъ.

Берлинъ, 18 Іюня 1863.

Адольфъ Бернгардъ Марксъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стр.

Вступленіе. Обзоръ области музыки, задача учебника музыки 1

Часть первая. Ученіе о тонахъ 9

Глава первая. Система тоновъ 9

Прибавленіе. Объ абсолютной высотѣ тона въ практической музыкѣ 14

Глава вторая. Нотная система 16

1. Ключъ—G 18
2. Ключъ—C 19
3. Ключъ—F 20

Прибавленіе. Сопоставленіе ключей 25

Глава третья. Упрощеніе нотнаго письма 26

Глава четвертая. Повышеніе и пониженіе тоновъ 32

А. Повышеніе 33
Б. Пониженіе 34
В. Знакъ отказа 35
Г. Двойное повышеніе и двойное пониженіе 36

Глава пятая. Измѣреніе тоновыхъ отношеній 39

Глава шестая. Роды гаммы 48

Глава седьмая. Виды гаммы 52

Глава восьмая. Обзоръ видовъ гаммы 55

А. Мажорные виды гаммы 55
Б. Минорные виды гаммы 60

Глава девятая. Ближайшее разсмотрѣніе видовъ 61

А. Знаки перемѣщенія въ ключѣ 61
1. Мажорные виды гаммы 61
2. Минорные виды гаммы 63
Б. Главные моменты видовъ 66
В. Родство видовъ 67
1. Родство мажорныхъ видовъ 68
2. Родство параллельныхъ видовъ 69
3. Родство минорныхъ видовъ съ мажорными на той же ступени и между собою 70

Прибавленіе. О церковныхъ ладахъ 71

Часть вторая. Ритмика 74

Предварительныя замѣчанія 74

Глава первая. Длительность тоновъ 75

А. Длительность, опредѣляемая дѣлителемъ два 76

Стр.
Б. Длительность, опредѣляемая дѣлителемъ три 80
В. Смѣшанныя группы длительности 82
Г. Группы длительности еще болѣе обильныя тонами . . . 83
Глава вторая. Паузы 86
Глава третья. О болѣе неопредѣленныхъ знакахъ длительности. 88
1. Staccato 88
2. Legato. 89
Глава четвертая. Темпъ 91
1. Очень медленное движеніе 91
2. Умѣренно-медленное движеніе 92
3. Умѣренно-скорое движеніе 92
4. Скорое движеніе 92
5. Очень быстрое движеніе 92
Прибавленіе. Хронометръ 95
Глава пятая. Размѣры такта 99
Глава шестая. Виды такта 103
Прибавленіе 1. Заключительный знакъ 108
2. „Volti subito“ 109
Глава седьмая. Устройство и размѣщеніе такта 110
1. Перемѣна такта 110
2. Размѣщеніе такта 112
Глава восьмая. Исключительныя формы 124
1. Затактъ 124
2. Неправильные такты 125
3. Смѣшанные виды такта и смѣшанныя длительности. 125
Глава девятая. Хроматическіе знаки въ предѣлахъ такта . . 128
Глава десятая. Объ удареніяхъ 131
1. Акцентуація долей такта 131
2. Акцентуація членовъ такта 132
Прибавленіе. Степень силы звучанія 135
Замѣчаніе 138
Часть третья. Органика 139
Глава первая. Обзоръ органики 139
Глава вторая. Вокальная музыка 145
А. Человѣческій голосъ 145
Б. Рѣчь 149
Глава третья. Струнные инструменты. 151
1. Фортепіано 151
2. Арфа 153
Глава четвертая. Смычковые инструменты 155
1. Скрипка 156
2. Альтъ 157
3. Віолончель 157
4. Контрабасъ. 157
Глава пятая. Деревянные духовые инструменты. . . . 159
1. Флейта. 159
2. Кларнетъ. 160
3. Гобой. 162
4. Фаготъ. 163
Глава шестая. Мѣдные духовые инструменты. 164
1. Рогъ. 164

Стр.
2. Труба 166
3. Тромбонъ. 167
4. Тубы 167
Глава седьмая. Органъ. 169
Прибавленіе. Фисгармоника. 173
Гармоніонъ. 173
Глава восьмая. Ударные инструменты. 173
1. Литавра 173
2. Банда 174
3. Палочные инструменты. 175
Глава девятая. Инструменты звучащіе отъ тренія. . . . 175
1. Гармоника 175
2. Клавицилиндръ 176
Глава десятая. Партитура 176
А. Построеніе партитуры. 177
Б. Пониманіе партитуры 185
Часть четвертая. Элементарныя формы 188
Глава первая. Мелодія 188
А. Послѣдовательность тоновъ. 188
Б. Ритмика 191
Глава вторая. Основныя формы 192
1. Ходъ. 192
2. Предложеніе 193
3. Періодъ 195
Глава третья. Болѣе обширное ритмическое размѣреніе . . 197
Прибавленіе А 412
Глава четвертая. Мелизмы 205
1. Апподжіатура. 205
2. Двойная апподжіатура 206
3. Группетто 207
4. Трель 209
Глава пятая. Введеніе въ изученіе гармоніи 212
Глава шестая. Главнѣйшіе мажорные и минорные аккорды. . 216
1. Главнѣйшія трезвучія 216
2. Доминант-аккордъ. 218
3. Нон-аккордъ 220
Глава седьмая. Употребленіе аккордовъ 222
1. Удвоеніе 222
2. Выпущеніе 223
3. Перестановка 224
4. Обращеніе аккорда 224
5. Тѣсное и широкое расположеніе 227
6. Соединеніе 228
а. Взаимная связь 228
б. Неправильныя ходы 229
в. Опредѣленныя разрѣшенія 230
7. Заключеніе 231
8. Прелюдія 234
Глава восьмая. Модуляція 236
А. Законъ модуляціи 237
Б. Средства модуляціи 237

Стр.
Глава девятая. Движеніе голосовъ въ аккордахъ 241
1. Движеніе въ предѣлахъ аккорда 241
2. Одновременное движеніе отъ одного аккорда къ другому 242
3. Неодновременное движеніе отъ одного аккорда къ другому. 243
а. Задержаніе 243
б. Предъемъ 244
в. Покоющійся или выдерживаемый тонъ . . . 244
4. Движеніе между аккордами 246
Замѣчаніе. 249
Глава десятая. Цифрованіе 251
Часть пятая. Художественно-музыкальныя формы. 258
Глава первая. Общій обзоръ художественно-музыкальныхъ формъ 258
Глава вторая. Различіе способа веденія голосовъ 260
Глава третья. Полифоническія формы 267
1. Фигурація 267
2. Неизмѣнный басъ 269
3. Подражаніе 270
4. Фуга 272
5. Двойная и болѣе сложная фуга 276
Прибавленіе. Б. 414
6. Канонъ 279
Глава четвертая. Гомофоническія и смѣшанныя формы . . 283
1. Форма пѣсни 283
2. Форма рондó. 285
Прибавленіе В. 416
3. Сонатная форма 286
Прибавленіе Г. 417
Глава пятая. Особенныя формы инструментальной музыки . . 289
1. Соната 289
2. Увертюра 291
3. Симфонія 291
4. Концертъ 292
5. Фантазія. 293
6. Капричіо, токката и этюдъ 293
Прибавленіе. Старыя формы. Новыя названія . . . 293
Глава шестая. Особенныя формы вокальной музыки 294
1. Речитативъ. 295
2. Арія 295
3. Хоръ 296
4. Кантата 297
5. Финалъ 297
Глава седьмая. Музыка въ связи съ прочими проявленіями человѣческаго духа 298
Балетъ. 300
Мелодрама 300
Драма съ музыкою 300
Опера 301
Часть шестая. Художественное исполненіе 306
Глава первая. Общее понятіе объ исполненіи 306

Стр.
Глава вторая. Значеніе элементовъ музыки 319
А. Ритмъ. 320
1. Движеніе 320
2. Удареніе. 322
3. Болѣе обширные ритмическіе члены 324
Б. Сущность тоновъ 326
1. Видъ движенія тоновъ 326
2. Интервалы 327
3. Аккорды 329
4. Роды гаммы 331
5. Виды гаммы 331
Заключеніе. 331
Глава третья. Значеніе художественно-музыкальныхъ формъ . 333
Глава четвертая. Пониманіе и исполненіе опредѣленныхъ произведеній 336
Глава пятая. Совокупное исполненіе 342
Прибавленіе. Игра съ партитуры 347
Часть седьмая. Музыкальное образованіе и преподаваніе музыки 354
Глава первая. Взглядъ на современное состояніе музыки . . 354
Глава вторая. Истинная цѣль и истинное средство 363
Глава третья. Способность—призваніе къ музыкѣ 369
Глава четвертая. Развитіе способности 378
Время, предшествующее обученію 379
Время ученія 381
Развитіе чувства такта 383
Развитіе слуха 385
Глава пятая. Предметы музыкальнаго преподаванія и распредѣленіе по времени 388
Пѣніе 389
Игра на фортепіано 392
Композиція 397
Глава шестая. Учитель и метода обученія 401
Прибавленіе. 412
А. Ритмическое расчлененіе 412
Б. Форма фуги 414
В. Форма рондó 446
Г. Сонатная форма 417
Алфавитный указатель 419

ВСТУПЛЕНІЕ.

Обзоръ области музыки. Задача учебника музыки.

Всеобщій учебникъ музыки имѣетъ цѣлью доставить необходимыя основныя познанія и указанія каждому, желающему основательно заняться музыкою*)—въ качествѣ ли пѣвца, или исполнителя на какомъ нибудь инструментѣ, композитора или учителя—и довести его до степени полной подготовки и выработки въ той спеціальной отрасли, которой онъ себя посвящаетъ. Онъ даетъ каждому занимающемуся музыкою тѣ необходимыя элементарныя познанія, при помощи которыхъ изучается всякимъ пѣніе, игра на какомъ нибудь инструментѣ, теорія музыкальнаго сочиненія, и безъ которыхъ при этой цѣли никто не можетъ обойтись. По своему назначенію для всеобще-необходимаго обученія, онъ даетъ возможность и къ сообщенію нѣкоторыхъ спеціальныхъ познаній (напр. чтенія и игры партитуръ), которыя, хотя и не необходимы каждому музыканту, однако для многихъ желательны и нигдѣ не находятъ лучшаго мѣста, какъ здѣсь **).

Учебникъ музыки, имѣя въ виду способствовать успѣху каждаго занимающагося музыкой, долженъ съ самаго начала обстоятельно сообщать элементарныя для каждаго познанія, не предполагая ничего, кромѣ уже извѣстной каждому изъ обыденной

*) Музыка получила свое названіе въ древнія времена отъ грековъ, которые разумѣли подъ этимъ именемъ всѣ искусства музъ (т. е. представительницами которыхъ были музы) и вмѣстѣ съ тѣмъ понятіе о высшемъ духовномъ образованіи (въ противуположность гимнастическимъ искусствамъ или тѣлеснымъ упражненіямъ, приличнымъ каждому свободному гражданину). Въ настоящее время подъ этимъ столь широкимъ понятіемъ разумѣютъ, на сколько извѣстно, исключительно только музыкальное искусство, т. е. такое, которое состоитъ въ воспроизведеніи звуковъ и ихъ взаимныхъ сочетаній и притомъ подъ условіемъ опредѣленной звучности и ритма.

**) Нѣкоторые сообщаемые или приводимые въ примѣчаніяхъ факты, хотя и не особенно необходимы всякому обучающемуся музыкѣ, но могутъ быть полезны учителю (которому не слѣдуетъ ограничивать свое знаніе только самымъ необходимымъ, но который по возможности долженъ запасаться болѣе обширными свѣдѣніями).

жизни или понятнаго само по себѣ. Этимъ выражается его общее и въ то-же время практическое назначеніе. Наукѣ о музыкѣ предоставляется научное ея изслѣдованіе; здѣсь же можно ссылаться на науку только въ извѣстныхъ случаяхъ, а именно для установленія нѣсколько болѣе прочныхъ и опредѣленныхъ основныхъ понятій, нежели это возможно при помощи простаго описанія и разсмотрѣнія.

Какихъ же свѣдѣній и какихъ предметовъ долженъ искать здѣсь желающій заниматься музыкою для своего въ ней образованія? — Отвѣтъ: всего относящагося до музыки вообще. Итакъ, приступимъ къ музыкѣ въ ея всестороннемъ проявленіи.

Мы знаемъ, что музыка дѣйствуетъ прежде всего на нашъ слухъ. Все, что мы слышимъ, обозначается общимъ названіемъ:

звукъ (Schall),

будетъ-ли слышимое нами дѣйствовать на насъ въ видѣ звука громкаго или тихаго, короткаго или продолжительнаго и т. д.— это все равно.

Въ связи съ употребленіемъ человѣческаго голоса въ пѣніи обыкновенно находится слово — текстъ пѣнія. Но въ словѣ, соединенномъ съ пѣніемъ, надо принимать въ соображеніе не только духовное содержаніе, но и чувственный видъ проявленія, какъ въ общемъ, такъ и въ отдѣльныхъ звукахъ, изъ которыхъ состоятъ слова. Эти отдѣльные звуки называются

звуками рѣчи (Laut) *).

Далѣе, мы видимъ, что музыка воспроизводится какъ человѣческими голосами, такъ и инструментами различнаго рода: флейтами, трубами, скрипками, фаготами и пр. Каждый знаетъ, что эти различные органы музыки различаются другъ отъ друга по роду своего звука; звукъ флейты нѣжный, тихій, плавный; труба издаетъ звукъ рѣзкій, порывистый, дребезжащій и т. д. Этотъ отличительный характеръ звука мы называемъ

звучностью (Klang);

поэтому намъ слѣдовало бы сказать такъ: звучность флейты нѣжная, трубы—дребезжащая и т. д. Звуки рѣчи суть звуки извѣстной звучности, воспроизводимые голосовымъ органомъ.

Наконецъ мы замѣчаемъ, что звуки, воспроизводимые на одномъ и томъ же инструментѣ, имѣютъ другъ отъ друга еще особое отличіе, что напр. четыре струны скрипки или струны

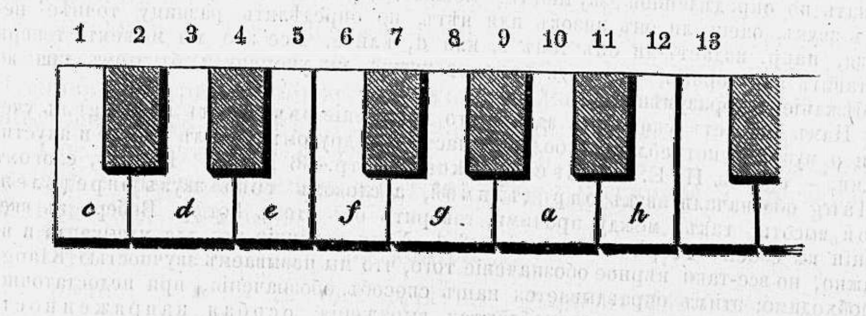
*) Подъ этимъ названіемъ понимаются звуки составляющихъ слова буквъ гласныхъ, полугласныхъ и согласныхъ.

арфы звучатъ совершенно различно, однѣ (по обще-принятому употребленію) грубѣе, другія—тоньше; а именно длинныя струны арфы или толстыя — скрипки звучатъ грубѣе, короткія же струны арфы или тонкія скрипки — тоньше. Характеризуя звукъ въ этомъ отношеніи, мы называемъ его—

тонъ (Ton).

Значитъ, существуютъ различные и притомъ многіе тоны. Тоны длинныхъ или толстыхъ струнъ называются низкими, а короткихъ, или тонкихъ—высокими тонами. То-же самое мы можемъ замѣтить въ голосѣ человѣка и другихъ существъ. Такъ вообще, тоны мужскаго голоса ниже, чѣмъ дѣтскаго и женскаго, тоны флейты, скрипки, трубы, выше чѣмъ фагота, контрабаса и рога. Мы говоримъ вообще, ибо всякій голосъ (въ пѣніи) и большая часть инструментовъ производятъ многіе тоны, а потому самые высокіе тоны низкаго голоса могутъ лежать выше, чѣмъ самые низкіе высокаго голоса *).

Понятіе о большей или меньшей высотѣ тона яснѣе всего станетъ при взглядѣ на фортепіано или на другой какой нибудь инструментъ съ клавишами. Тутъ каждый клавишъ—будетъ ли онъ верхній или нижній **) — даетъ особый тонъ. На этомъ рисункѣ



мы видимъ двѣнадцать или тринадцать клавишей для столькихъ же различныхъ тоновъ: на-лѣво будутъ низкіе, на-право — высокіе тоны. Крайній клавишъ слѣва, 1, даетъ самый низкій тонъ, каждый слѣдующій даетъ болѣе высокій ***). Значитъ, тонъ

*) Сравни стр. 14.

**) Ср. стр. 11.

***) Звучность и тонъ, слѣдовательно, не суть отдѣльно и самостоятельно совершающіяся явленія; нельзя сказать: это тѣло (напр. эта металлическая пластинка) даетъ впечатлѣніе звучности, а то тѣло (напр. тотъ колоколъ) впечатлѣніе
*

издаваемый клавишемъ № 1 лежитъ ниже тона, издаваемаго клавишемъ № 2, послѣдній ниже тона клавиша № 3, а тонъ клавиша № 12 лежитъ выше № 11, тонъ клавиша № 13 лежитъ выше всѣхъ предъидущихъ клавишей. Очевидно, здѣсь дѣло не въ томъ, будетъ ли клавишъ верхній или нижній.

О низшихъ тонахъ или клавишахъ говорятъ также: они лежатъ передъ высшими. Тонъ или клавишъ № 1 лежитъ, значитъ, передъ № 2, послѣдній передъ № 3 и т. д.

Перейдемъ теперь къ другимъ понятіямъ.

тона,—или такъ: теперь звучащее тѣло (напр. металлическая пластинка) даетъ впечатлѣніе тона, а теперь впечатлѣніе звучности. Они, напротивъ, суть только качества, различаемыя нами въ слышимомъ звукѣ. Разсматривая звукъ со стороны его относительной высоты, мы называемъ его въ этомъ отношеніи тономъ; если же мы обратимъ вниманіе на родъ и характеръ, которымъ онъ, независимо отъ высоты, отличается отъ звука другихъ тѣлъ (напр. звукъ металлической пластинки отъ звука деревянной пластинки, или всѣ тоны флейты отъ всѣхъ тоновъ трубы или скрипки), то мы называемъ его въ этомъ отношеніи звучностію. Наравнѣ съ этими двумя качествами звукъ имѣетъ еще отличительныя свойства силы и продолжительности, которыя могутъ проявляться въ различныхъ степеняхъ.

Впрочемъ есть звуки, неимѣющіе ни опредѣленной замѣтной звучности, ни опредѣленной высоты тона; мы обозначаемъ ихъ разными названіями: шорохъ, шелестъ, шумъ, свистъ, плескъ и другими выраженіями, обозначающими родъ звука. Другіе звуки имѣютъ опредѣленную звучность, но не имѣютъ никакой опредѣленной высоты тона, напр. барабаны и большая часть колоколовъ; ихъ можно узнать по опредѣленной звучности, можно даже отличить, выше ли, или ниже ихъ звукъ, очень ли онъ низокъ или нѣтъ, но опредѣлить разницу точнѣе нельзя, напр. издаетъ-ли онъ тонъ c, или d, или e. Все это мы можемъ теперь оставить въ сторонѣ; пока это намъ не нужно, мы упомянули объ этомъ лишь во избѣжаніе недоразумѣній.

Намъ слѣдуетъ упомянуть здѣсь, что выраженіе звучность (Klang) въ ученіи о музыкѣ употребляется большею частью въ другомъ смыслѣ (также и акустиками, — сравни H. E. Bindseil. Akustik, стр. 66 и др.). Именно, словомъ Klang обозначали звукъ опредѣлимой, а словомъ тонъ звукъ опредѣленной высоты; такъ, между прочими, говоритъ объ этомъ Готфр. Веберъ въ введеніи къ своей «Теоріи композиціи» § 1. Хотя различіе это для музыканта и не важно, но все-таки вѣрное обозначеніе того, что мы называемъ звучностью (Klang) необходимо; этимъ оправдывается нашъ способъ обозначенія, при недостаточности котораго одинаково употребляются выраженія: особая напряженность тона, timbre, Tonfarbe (цвѣтъ тона), Klangfarbe (цвѣтъ звучности), Qualität des Klanges (качество звучности). Уже это колебаніе указываетъ на то, что ни одно изъ приведенныхъ выраженій не удовлетворительно; въ дѣйствительности это суть частью простыя описанія, частью сравненія, а частью опредѣленія совершенно неправильныя. Ближайшее разсмотрѣніе этого вопроса—дѣло науки о музыкѣ [1]).

Въ заключеніе прибавимъ, что въ общежитіи нерѣдко неточно употребляется выраженіе «тонъ» вмѣсто «звучность» (тэмбръ), и говорятъ напр. этотъ инструментъ, этотъ голосъ имѣетъ хорошій тонъ, вмѣсто того чтобы сказать хорошій тэмбръ.

---

[1]) У насъ общепринято выраженіе тэмбръ, для обозначенія своеобразнаго оттѣнка звучности употребляемыхъ въ музыкѣ орудій (инструментовъ и человѣческихъ голосовъ), и впредь мы будемъ удерживать этотъ терминъ. Ред.

Каждый производимый тонъ или звукъ долженъ быть произведенъ въ извѣстное время, а слѣдовательно и долженъ выполнять извѣстный промежутокъ времени, болѣе или менѣе долгій или короткій, опредѣленно измѣренный или неопредѣленный. Время, какое продолжается или выдерживается тонъ или звукъ, мы называемъ

длительностью;

и такъ мы говоримъ о тонѣ: онъ не имѣетъ никакой опредѣленной, или такую-то и такую-то длительность, онъ длится болѣе или менѣе, или ровно столько-же, сколько другой извѣстный тонъ.

Если рядъ тоновъ или звуковъ опредѣленной длительности мы заставимъ слѣдовать другъ за другомъ, по какому нибудь опредѣляющему его порядокъ закону, въ какой нибудь опредѣленной или постоянной, т. е. повторяющейся, послѣдовательности времени, то этотъ порядокъ послѣдовательности времени мы называемъ

ритмомъ;

если такаго порядка нѣтъ,—если тоны не имѣютъ никакой опредѣленной длительности, или не слѣдуютъ другъ за другомъ ни въ какомъ опредѣленномъ и повторяющемся порядкѣ продолжительности времени, то такая послѣдовательность тоновъ называется неритмическою. Послѣдовательность тоновъ, поэтому, мыслима и безъ ритма и безъ опредѣленной длительности, мы находимъ ее напр. въ многихъ видахъ птичьяго чириканья. И наоборотъ ритмъ можетъ быть произведенъ совершенно безъ опредѣленныхъ тоновъ, простыми звуками, напр. на барабанѣ.

Послѣдовательность тоновъ, составленную въ извѣстномъ смыслѣ и расположенную въ тоже время ритмически (ритмизованную) мы называемъ

мелодіей*),

все равно, будетъ ли она пріятна, выразительна и т. д. или нѣтъ.

Музыкальная пьеса можетъ состоять, или изъ одного только ряда тоновъ — тогда она называется

одноголосною,

или изъ двухъ, трехъ, четырехъ и болѣе одновременно одинъ съ другимъ идущихъ рядовъ тоновъ; тогда она называется

двуголосною, трех-, четырех- и много-голосною.

Всякій рядъ тоновъ, будетъ ли онъ спѣтъ или произведенъ на какомъ нибудь инструментѣ, на языкѣ искусства называется

голосомъ,

---

*) Болѣе ясное понятіе о мелодіи можетъ быть дано лишь въ четвертой части.

даже и тогда, когда различные ряды тоновъ производятся одновременно на одномъ и томъ-же инструментѣ, напр. на фортепіано или органѣ, они считаются одинаковымъ образомъ особыми голосами.

Одновременно совпадающіе тоны различныхъ голосовъ должны имѣть какое нибудь разумное, соотвѣтствующее назначенію искусства отношеніе другъ къ другу, они должны согласоваться другъ съ другомъ какимъ нибудь образомъ. Это соотношеніе называется

гармоніей.

Уже въ обыденной жизни этимъ названіемъ мы обозначаемъ согласованіе и совмѣстимость различныхъ явленій, напр. о двухъ подходящихъ цвѣтахъ, или о двухъ согласныхъ между собою лицахъ говорятъ, что они гармонируютъ другъ съ другомъ.

Изъ всѣхъ этихъ элементовъ: изъ тоновъ и тэмбровъ, послѣдовательности тоновъ и ритма, мелодій и гармоній — состоятъ

музыкальныя пьесы.

Кто хотя съ нѣкоторою внимательностью слушалъ рядъ музыкальныхъ пьесъ и сравнивалъ ихъ одну съ другой, тотъ долженъ по крайней мѣрѣ поверхностно замѣтить, что иныя различны по протяженію и построенію, а другія болѣе или менѣе сходны по построенію. Такъ, легко видѣть, что уже по внѣшнему построенію замѣтно отличаются марши отъ танцевъ, большая часть свѣтскихъ пѣсенъ отъ церковныхъ (хораловъ), тогда какъ напротивъ всѣ марши, всѣ хоралы и пр. въ ихъ общемъ видѣ болѣе или менѣе сходятся между собою. Эти построенія, уже внѣшнимъ образомъ отличающіеся другъ отъ друга виды музыкальныхъ произведеній, называются

художественно-музыкальными формами;

уже изъ упомянутыхъ выше примѣровъ мы можемъ привести формы марша, танца, хорала, какъ различныя художественныя формы. Ихъ впрочемъ гораздо больше.

Теперь мы возвращаемся къ началу нашего разсмотрѣнія. Мы уже замѣтили, что музыка можетъ быть произведена какъ человѣческими голосами, такъ и инструментами. Музыкальные инструменты, также какъ и человѣческіе голоса, въ ихъ примѣненіи къ пѣнію мы обозначаемъ вообще названіемъ

органовъ музыки.

Смотря потому, употребляется-ли тотъ, или другой родъ музыкальныхъ органовъ, и сама музыка раздѣляется на различные роды, съ различными названіями. Если употребляются только инструменты, то музыка называется

инструментальною,

если-же употребляется человѣческій голосъ, — пѣніе — то музыка называется

вокальною *).

Вокальная музыка и инструментальная могутъ быть исполняемы или каждая особо, —

чисто вокальная и чисто инструментальная музыка,

или въ связи, —

вокальная музыка съ аккомпаниментомъ.

Наконецъ, музыка можетъ имѣть или собственныя, или чуждыя ей цѣли, напр. употребляться для обыкновенныхъ танцевъ или плясокъ,

танцовальная музыка,

или для танцевъ художественныхъ, изображающихъ художественно особую идею балета, пантомимы, —

балетная музыка,

или служить драмѣ, —

драматическая музыка,

или церковнымъ цѣлямъ, для общаго благоговѣнія и назиданія, —

церковная музыка.

Такимъ образомъ, въ общихъ чертахъ мы представили основныя элементы, типы и направленія музыки.

Музыкой во всѣхъ этихъ видахъ можно заниматься или

практически,

въ качествѣ пѣвца, исполнителя, дирижера или композитора, или

теоретически,

въ качествѣ учащагося и учащаго. Но каждая вѣтвь практическаго занятія предполагаетъ конечно болѣе или менѣе основательное теоретическое образованіе.

Ученіе о существѣ музыкальнаго звука называется

ученіемъ о тонахъ.

Оно обнимаетъ ученіе о мелодіи,

мелодику,

о гармоніи, —

гармонику,

и объ единовременномъ соединеніи различныхъ голосовъ въ одно цѣлое

ученіе о контрапунктѣ.

Ученіе о ритмѣ называется

ритмикой,

*) Производится, какъ извѣстно, отъ латинскаго слова vox, голосъ.

а ученіе о музыкально-художественныхъ формахъ

ученіемъ о формахъ.

Руководство къ произведенію музыкальныхъ пьесъ по правиламъ искусства —

ученіемъ о композиціи.

Кромѣ всего ученія о тонахъ и ритмики оно заключаетъ еще ученіе объ

употребленіи голосовъ и инструментовъ,

объ осуществленіи музыкальной идеи посредствомъ органа пѣнія (голоса) въ соединеніи съ рѣчью, дѣлающеюся музыкальною (текстомъ пѣнія) и посредствомъ инструментовъ, служащихъ органами музыки.

Наконецъ научное основаніе всякаго музыкальнаго знанія слѣдуетъ назвать

наукою о музыкѣ.

Рядомъ съ этимъ ученіемъ, идетъ ученіе о

музыкальномъ письмѣ

и наставленіе и руководство въ игрѣ и пѣніи.

Это послѣднее наставленіе мы оставляемъ на долю школъ и практическихъ учителей пѣнія и игры. Ученіе о композиціи и наука о музыкѣ должны быть излагаемы особо *). Остальныя ученія частью излагаются здѣсь вполнѣ, частью же сообщаются о нихъ начальныя основанія и основныя понятія, на сколько это вообще необходимо.

Вотъ необходимое содержаніе элементарнаго учебника музыки. Въ видѣ прибавленія слѣдуютъ еще общія замѣчанія о музыкальномъ образованіи и обученіи, о призваніи къ музыкѣ и способѣ изученія музыки, какъ о важнѣйшей задачѣ, указанной на стр. 1.

Совершенно исключаются исторія музыки и свѣдѣнія объ устройствѣ инструментовъ, которымъ нѣтъ вовсе мѣста въ нашей области, но которыя должны быть разсматриваемы самостоятельно.

---

*) Первое изложено въ книгѣ А. Б. Маркса: Die Lehre von der musikalischen Komposition, въ четырехъ частяхъ, изъ которыхъ первая содержитъ мелодику, ритмику, гармонику, хоральное сложеніе (Choralsatz) и искусство аккомпанированія, вторая: композицію пѣсенъ, фигуральнаго сложенія, фуги и канона,—третья,—форму этюдовъ, варіацій, рондо, сонатъ въ примѣненіи къ фортепіано, речитатива, пѣсни и хора и четвертая—оркестровку и вокально-инструментальную композицію.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

Ученіе о тонахъ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Система тоновъ.

Тонъ есть звукъ опредѣленной высоты.

Уже въ вступленіи мы видѣли, что существуетъ очень много тоновъ (очень много звуковъ различной высоты). Количество различныхъ возможныхъ степеней тоновъ можно назвать почти безчисленнымъ. Но въ музыкѣ употребляются не всѣ возможныя степени тона, а только извѣстная часть ихъ, дѣйствительно и опредѣленно примѣняется только нѣкоторое число тоновъ *). Совокупность этихъ тоновъ называется

системою тоновъ.

---

*) Дѣйствительно употребляющіяся въ музыкѣ ступени тоновъ берутся не произвольно или случайно, а выбираются по опредѣленнымъ основаніямъ, указываемымъ въ акустикѣ (наукѣ о звукѣ). Здѣсь приводятся они лишь настолько, чтобы опредѣленнѣе установить понятіе о тонѣ и системѣ тоновъ.

Акустика доказываетъ, что звукъ происходитъ отъ эластическаго сотрясенія звучащаго тѣла; эластичностью же мы называемъ такое свойство тѣла, въ силу котораго его частицы, будучи выведены постороннимъ толчкомъ изъ своего первоначальнаго положенія, стремятся вновь сами собою возвратиться въ это-же положеніе. Такъ мы видимъ, что клинокъ шпаги, если мы его погнемъ и потомъ вдругъ отпустимъ, долго колеблется туда и сюда, пока наконецъ снова не достигнетъ покоя въ первоначальномъ своемъ положеніи. Тоже видимъ мы, ударивъ сильно низкую струну фортепіано и прижавъ педаль (чтобы не мѣшать ей колебаться),—предъ нами совершенно ясно происходитъ дрожаніе или колебаніе, которое постепенно уменьшается со звукомъ, и наконецъ струна возвращается къ покою.

Если такое совершающееся слышнымъ образомъ дрожаніе происходитъ неправильно, какъ напр. у барабана, то мы слышимъ просто шумъ. Если же оно слѣдуетъ правильно, каждое движеніе или колебаніе совершается въ одинаковое время, такъ что можетъ быть сосчитано или высчислено, — тогда происходитъ тонъ. Тонъ есть сумма совершающихся въ одинаковыя времена колебаній, которыя нашъ слухъ воспринимаетъ какъ единый, нераздѣльный звукъ, который онъ въ состояніи измѣрить (по Лейбницу безсознательно вычислить).

Какъ далеко простирается возможность этого воспріятія и измѣренія? То есть какое должно быть наименьшее и какое наибольшее число колебаній въ теченіи извѣстнаго времени, чтобы слухъ могъ воспринять тонъ? Опредѣленный

Значитъ, система тоновъ заключаетъ въ себѣ всѣ употребляющіеся въ музыкѣ тоны.

отвѣтъ не можетъ быть данъ уже потому, что большое вліяніе на изслѣдованіе имѣютъ способъ произведенія тона, сила звука, способность слуха. Саваръ (Savart,—sur la limite de la perception des sons graves въ Annales de Chimie et de Physique, par Gay-Lussac et Arago XLIV) могъ производить тоны, содержавшіе отъ 14 до 16 колебаній въ секунду, даже 8 ударовъ 6-ти футоваго прута въ секунду онъ слышалъ уже какъ связный тонъ, тогда какъ другіе акустики (напр. Хладни и Г. и В. Веберъ), полагаютъ самый низкій тонъ въ 30—32 или также (Фишеръ) въ 16 колебаній. Предѣлъ высоты опредѣленъ еще менѣе; принимаютъ въ секунду 8,192 колебанія (Фишеръ), или 32,768 колебаній (3 октавами выше чѣмъ с четырехчертной октавы) или даже 36,500 или 48,000 и еще болѣе колебаній (Desprez и Savart). Принимая самыми крайними, данными здѣсь величинами, для самаго низкаго тона 8, а для самаго высокаго 48,000 колебаній, получаемъ рядъ въ 47,992 тона. Возвращаясь къ самымъ тѣснымъ предѣламъ отъ 16 до 8,192 колебаній, всетаки мы имѣемъ рядъ въ 8176 возможныхъ тоновъ.

Однако-же примѣненіе всѣхъ этихъ степеней тоновъ лежитъ внѣ интереса и предѣловъ искусства, по крайней мѣрѣ какъ величинъ опредѣлимыхъ и отличимыхъ въ надлежащей степени.

Прежде всего мы по праву отказываемся отъ тѣхъ самыхъ низкихъ и самыхъ высокихъ тоновъ, которые можетъ быть и возможны, но слишкомъ-трудно и слишкомъ невѣрно воспроизводимы и воспринимаемы.

Затѣмъ мы сопоставляемъ только тѣ степени тоновъ, которыя вполнѣ ясно отличимы другъ отъ друга и которыя стоятъ другъ къ другу въ близкихъ, удобовоспринимаемыхъ и потому гармоническихъ отношеніяхъ. Трудно отличимыя, негармоническія относительно другъ друга степени тоновъ непринимаются. Но весьма немногіе изъ музыкантовъ въ состояніи отличить въ одной большой секундѣ 9 ступеней (6 коммать акустики). Это давало-бы для октавы 54, для 7 октавъ 378 тоновъ. Даже четверти тоновъ (четыре перехода или видоизмѣненія большой секунды, 24 въ октавѣ) не вполнѣ привычнымъ ухомъ различаются большею частію лишь съ напряженіемъ и неувѣренно; какъ о полу-чудѣ разсказываютъ объ изощренной способности Моцарта, который будто различалъ разницу въ настройкѣ на восьмушку тона. (Jahn. Biographie I. 21, 2-е изд.). Отсюда полутонъ является какъ наименьшая опредѣленная величина для нашей системы музыки.

Наконецъ можно легко убѣдиться, что музыкальное искусство вовсе не нуждается въ большемъ числѣ отношеній, для того чтобы найти для своихъ сочетаній достаточный матеріалъ Восемъ тоновъ (содержаніе одной октавы) представляютъ уже 40,320 сочетаній или скорѣе 46,232, если считать и меньшіе ряды отношеній до 8 (по 2, 3, 4 тона и т. д.); двѣнадцать тоновъ (храматическое содержаніе октавы) представляютъ 479,001,600 или скорѣе 522,950,400 сочетаній тоновъ, и это только для мелодіи или простой послѣдовательности тоновъ. Прибавимъ къ этому еще гармоническія, ритмическія отношенія и рядомъ съ ними отношенія тэмбра и силы звука и т. д. и увидимъ передъ собою неисчерпаемое море. Но сверхъ того все это счисленіе—въ высшей степени поверхностно, такъ какъ не принимается въ соображеніе разнообразіе звуковыхъ отношеній. Оно исходитъ изъ того, что каждые два тона даютъ два отношенія, не смотря на то, какіе это именно тоны, напр. (не выходя изъ предѣловъ октавы) *c-c*♯, или *c-d*, *c-e-*♭, *c-e*, *c-f*, *c-f*♯. Но эти шесть различныхъ паръ тоновъ даютъ не 2, а 12 отношеній.—Впрочемъ, чтобы показать богатство міра звуковъ — нѣтъ даже необходимости такъ глубоко вдаваться въ расчеты.

Та часть акустики, которая занимается исчисленіемъ отношеній тоновъ, называется канonикою. Опредѣленіе отношеній тоновъ по требованіямъ нашего искусства, въ которомъ, на основаніи соображеній, разсматриваемыхъ не здѣсь, а въ наукѣ о музыкѣ,—тоны не могутъ употребляться въ ихъ первоначальныхъ, простѣйшихъ, естественныхъ соотношеніяхъ, называется темпераціей, а лежащее въ основаніи ея исчисленіе — темпераціоннымъ исчисленіемъ; наконецъ практическое распредѣленіе звуковъ инструмента (напр. фертепіано, скрипки) называется настройкой. Если инструментъ дастъ невѣрныя отношенія тоновъ, то его называютъ разстроеннымъ, сами же неточные тоны нечистыми.

Этихъ тоновъ больше сотни. Было бы затруднительно для каждаго изъ нихъ установлять особое названіе. Поэтому-то поводу принято всѣ тоны раздѣлить на семь категорій, называющихся

ступенями тоновъ.

Ступени эти обозначаются слѣдующими семью буквами *).

C—D—E—F—G—A—H.

Всѣ тоны носятъ одно изъ этихъ буквенныхъ названій **), или производное отъ нихъ.

Всего легче мы поймемъ и согласимся съ этимъ обозначеніемъ, разсматривая фортепіано съ его клавишами или рисункомъ, представленнымъ на стр. 3. Мы видимъ здѣсь одни клавиши бѣлаго цвѣта подлиннѣе и пошире—это нижніе или бѣлые клавиши, и между ними другіе лежащіе, выше покороче и поуже, обыкновенно чернаго цвѣта, называемые верхними или черными клавишами. Изъ этихъ черныхъ клавишей сперва два, потомъ три лежатъ ближе одинъ къ другому, напр. на нашемъ рисункѣ клавиши, обозначенные цифрами 2 и 4, и затѣмъ 7, 9, 11, лежатъ ближе другъ къ другу, а между клавишами 4 и 7 или 11 и чернымъ, слѣдующимъ за 13, существуетъ

---

*) Французы, итальянцы и другіе южные народы вмѣсто нашихъ названій *c*, *d* и т. д употребляютъ слоги *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* Первые шесть суть начальные слоги одного стиха изъ гимна, посвященнаго св. Іоанну, которымъ древній музыкантъ, монахъ Гвидонъ Аретинскій, въ одиннадцатомъ вѣкѣ пользовался для облегченія своимъ ученикамъ чтенія нотъ. Названіе тоновъ по этимъ шести слогамъ называется сольмизаціей и составляло долгое время муку для учениковъ музыки; гораздо позднѣе напали на мысль примѣнить къ седьмой нотѣ седьмое названіе (*si*) и составили его изъ начальныхъ буквъ послѣдней строки того-же стиха: Sancte Johannes. Въ новѣйшее время вмѣсто названія *ut* французы употребляютъ слогъ *do*, которое было введено пѣвцами, какъ болѣе удобное для пѣнія.

**) Почему именно эти, а не первыя семь буквъ латинской азбуки въ ихъ обычномъ порядкѣ? Основаніе историческое. Первоначально дѣйствительно употреблялись названія буквъ въ ихъ установившемся порядкѣ: *A*, *B*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, и В обозначало тонъ, называемый у насъ *H*. Тоновъ, издаваемыхъ нашими черными клавишами, не было. Изъ нихъ прежде всего введенъ лежащій подъ нашимъ *H* и названъ также *B*. Такимъ образомъ было два различныхъ тона съ однимъ названіемъ *B*, отличавшихся только (по принятымъ для нихъ знакамъ, готическому угловатому и латинскому круглому *B*) прилагательными (*B*) quadratum (квадратное наше *H*), и (*B*) rotundum (круглое), а затѣмъ позднѣе, первому дали особое названіе — слѣдующую букву *H*. Еще позднѣе строку начинающуюся съ *C* (т. е. *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*) признали за лучшую, за истинное основаніе всѣхъ другихъ; дѣло такимъ образомъ было поправлено, но рядъ названій остался неправильнымъ.

бо́льшій промежутокъ. Эти легко различимыя отдѣленія служатъ отличительными признаками.

Бѣлый клавишъ, лежащій сейчасъ-же передъ двумя черными (мы идемъ всегда отъ лѣвой руки къ правой) даетъ

ступень C,

слѣдующій бѣлый D, слѣдующій E; бѣлый клавишъ, лежащій слѣва передъ тремя черными, даетъ F, и т. д. На нашемъ рисункѣ всѣ названія ступеней тоновъ написаны на бѣлыхъ клавишахъ.

На фортепіано, однакоже, мы видимъ гораздо больше клавишей, чѣмъ мы представили на рисункѣ; но тотъ-же самый порядокъ клавишей, тоновъ, слѣдовательно и названій, всегда повторяется снова. Ближайшій послѣ H клавишъ (на рисункѣ обозначенный: 13) даетъ, слѣдовательно, опять тонъ c, затѣмъ слѣдуетъ опять d, e, и т. д.,—постоянно одни и тѣ-же отношенія тоновъ, но постоянно выше.

Такимъ образомъ мы замѣчаемъ, что каждая ступень, что весь рядъ ступеней въ системѣ тоновъ является нѣсколько разъ, что существуетъ болѣе одного c, d и т. д. Какъ-же они должны быть различаемы?

Мы беремъ въ совокупности семь ступеней до повторенія первой, вновь повторяющейся, и называемъ ихъ по возвратившемуся первому,

октавою,

такъ какъ это восьмой тонъ.

Значитъ, октава есть совокупность всѣхъ семи ступеней до возвращенія первой, которую разсматриваютъ какъ восьмую ступень.

Эти октавы отличаются другъ отъ друга особыми именами. Самые низкіе тоны на фортепіано до ближайщаго C называются

контратонами,

ближайшая октава называется

большою октавою,

за тѣмъ слѣдуетъ

малая октава,

а за нею

одно-, двy-, трех-, четырехчертная

Октавы. За ней можно было бы построить еще и пятичертную октаву.

Самые низкіе тоны, употребляющіеся въ музыкѣ, мы находимъ у органа. Здѣсь самый низкій тонъ C, стоящее октавою

ниже контра—C. Контра—C, составляющее въ настоящее время у большей части фортепіано (покрайней мѣрѣ роялей) самый низкій тонъ *), стоитъ октавою ниже большаго C, самаго низкаго тона віолончели. Октавою выше стоитъ малое c, самый низкій тонъ альта. Фортепіано въ настоящее время переходитъ за высоту c четырехчертной октавы до g или даже a или b **).

Въ письмѣ для большой октавы употребляются большія, для малой октавы малыя латинскія буквы, для одночертной октавы малыя съ одной чертой***) надъ буквами, для двучертной—съ двумя чертами и т. д. Для контратоновъ употребляются большія буквы, съ чертой подъ ними, для двойныхъ контратоновъ—съ двумя чертами подъ ними,

двойныя контра	A, B, H	будутъ обозначаться	$\underline{\underline{A}}$, $\underline{\underline{B}}$, $\underline{\underline{H}}$
контра	C, D, E,	» »	$\underline{C}$, $\underline{D}$, $\underline{E}$
большія	C, D, E	» »	C, D, E
малыя	c, d, e	» »	c, d, e
одночертныя	c, d, e	» »	$\overline{c}$, $\overline{d}$, $\overline{e}$
двучертныя	c, d, e	» »	$\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{e}}$,

Въ ближайшей высшей октавѣ буквы представляли-бы три, а въ слѣдующей четыре черты.

---

*) Впрочемъ въ новѣйшее время дѣлаются фортепіано, у которыхъ ниже контра C есть еще H, B, A, тоны, названные двойными контратонами. Не смотря на то контра—C (а не какой нибудь низшій тонъ) слѣдуетъ принять за самый крайній низкій тонъ самостоятельно употребляющейся гаммы; покрайней мѣрѣ автору неизвѣстенъ ни одинъ значительный композиторъ, который бы употреблялъ тоны низшіе. И безъ того слишкомъ низкіе тоны, особенно на струнныхъ инструментахъ, нерѣдко дѣлаются трудно опредѣлимыми. Эти подземные тоны можно, конечно, употреблять для усиленія высшихъ октавъ. Такъ употребляются они на органѣ въ 32 футовомъ регистрѣ, тому же служатъ и низшіе контратоны на фортепіано. Самостоятельное же употребленіе ихъ обѣщаетъ такъ же мало существенной выгоды, какъ и употребленіе крайне высокихъ тоновъ.

**) Самое низкое C есть тотъ тонъ, который представляетъ для нашего слуха сумму 32 колебаній въ секунду (см. примѣч. стр. 10). Слѣдовательно, контра—C требуетъ быстроты 64 колебаній въ секунду, большое C 128, одночертное C 512, трехчертное C 2,048, пятичертное C требовало бы 8,192 колебанія въ секунду. Покрайней мѣрѣ въ акустикѣ такой строй принятъ за правило, причемъ не слѣдуетъ упускать изъ виду, что можно принять для этихъ тоновъ и менѣе высокій или низкій строй, если только всѣ прочіе тоны остаются съ ними въ правильномъ отношеніи. Замѣтимъ, между прочимъ, что изъ исчисленныхъ въ примѣч. стр. 10 возможныхъ 47,992 или 8,176 тоновъ, дѣйствительно употребляются только 95, отъ двойнаго контра—C въ 32 колебанія до b четырехчертной октавы, принимая въ расчетъ и всѣ упоминаемыя въ четвертой главѣ первой части видоизмѣненія тоновъ.

***) Отсюда названіе высшихъ октавъ одно-, двy-, трех-, четырехчертная (ein-, zwei, dreigestrichen и т. д.)

Рядъ тоновъ, въ которомъ, какъ по лѣстницѣ, тоны все повышаются или понижаются, называется

гаммою,

или латинскимъ или итальянскимъ словомъ Scala (скала).

Гамма бываетъ полною, когда содержитъ хоть одинъ разъ семь тоновъ до восьмаго или вмѣстѣ съ нимъ. Ибо все дальнѣйшее есть только повтореніе того-же въ болѣе высокой или болѣе низкой октавѣ.

Впрочемъ контратоны, большая и малая октавы (также часть одночертной октавы) соединяются подъ именемъ

баса,

или басовыхъ тоновъ, а высшія октавы со всѣми тонами одночертной (и самыми высокими тонами малой октавы) — подъ именемъ

дисканта,

или дискантовыхъ тоновъ. Поэтому настоящей границей было бы одночертное *c*; однако, нѣтъ повода слишкомъ строго, держаться этого разграниченія.

Все дѣленіе слишкомъ поверхностно и можетъ служить только для быстрой оріентировки, когда не требуется никакой точности опредѣленія *).

ПРИБАВЛЕНІЕ.

Объ абсолютной высотѣ тона въ практической музыкѣ.

Уже въ примѣчаніи стран. 10 показано, что ни обсолютно самаго высокаго, ни абсолютно самаго низкаго тоновъ нѣтъ, потому что въ концѣ концовъ это зависитъ отъ способности слуха каждаго, какой самый низкій тонъ въ состояніи онъ воспринимать, какъ ясно различаемый звукъ, и до какой высоты въ состояніи онъ слѣдить рядъ тоновъ; сами акустики подтверждаютъ это, своими разнорѣчивыми опредѣленіями границъ различаемыхъ тоновъ. Все, что говорено о высотѣ тоновъ и что еще будетъ говориться о ней, служитъ только къ тому, чтобы установить взаимное отношеніе тоновъ. Въ второмъ примѣч. къ стр. 13 напр. показано для контра—*C* 64, для большаго *C*—128 колебаній въ секунду, если двойное контра—*C* содержитъ ихъ 32. Но необходимо-ли опредѣлять этотъ послѣдній тонъ именно какъ сумму 32 колебаній? Конечно нѣтъ. За этотъ тонъ можно принять точно также 30 колебаній (или всякую другую близкую сумму); только вслѣдствіе этого измѣнились бы и всѣ другія суммы: контра—*C* имѣло-бы тогда 60, большое *C*—120 колебаній въ секунду.

Но не введена-ли абсолютная высота тона въ музыкѣ, по-крайней мѣрѣ употребленіемъ? И это нѣтъ. Въ Италіи прежде различали три строя, считая отъ самаго высокаго къ низшему: ломбардскій, венеціанскій, римскій; въ Германіи также отличали корнеттонъ, хортонъ (органный) и камертонъ или камертонъ, хортонъ и высокій хортонъ; хортонъ былъ однимъ, а высокій хортонъ двумя тонами выше камертона. Ясно, что этимъ не было установлено никакой абсолютной высоты тона. На дѣлѣ были уклоненія довольно замѣтныя, смотря по времени и мѣсту, и даже въ одномъ и томъ-же мѣстѣ у различныхъ музыкальныхъ учрежденій. Одночертное *a* въ Парижѣ имѣло:

въ 1680	году	у Лулли	808
» 1774	»	Глюка (Ифигенія) .	820
» 1807	»	Спонтини (Весталка)	840
» 1829	»	Россини (Тэлль) .	860

колебаній въ секунду, такъ что въ этомъ ряду чиселъ имѣемъ, нѣкоторымъ образомъ, термометръ возрастающаго музыкальнаго строя. Если сравнить музыку различныхъ мѣстъ, то найдемъ тотъ-же самый тонъ

въ 832	колебанія	въ Вѣнѣ—во время Гассе и Глюка,
» 850	»	тамъ-же во время Моцарта,
» 872	»	въ Петербургѣ въ 1796 году.

За тѣмъ въ наше время въ Парижѣ:

въ 862	колебанія	въ Большой оперѣ (Grand'opéra),
» 848	»	въ Théatre italien,
» 816	»	въ Opéra comique,

Наконецъ

въ 874	»	въ Берлинѣ въ 1839 году,

*) Есть-ли наша система тоновъ какъ и насколько мы ее здѣсь узнали, единственно употребляемая и употребимая? Отнюдь нѣтъ. Въ древнѣйшее время, какъ учитъ исторія, были въ употребленіи, вмѣсто нашихъ семи степеней тоновъ,—пять, въ такомъ порядкѣ:

$c—d—e—g—a$

(за тѣмъ слѣдовала октава перваго тона); этой пятитоновой системѣ оставались вѣрны ли даже послѣ того, какъ сдѣлались извѣстны промежуточные тоны. На этой системѣ основана музыка Китая, Индіи и галльскихъ или келтійскихъ племенъ, переселившихся въ весьма раннее время (около 600 лѣтъ до Р. Х.) въ Европу, изъ средней Азіи, остатки музыки которыхъ представляютъ еще верхнешотландскія, ирійскія и валлійскія народныя пѣсни. Впервые Греки (ср. того-же авт. статью о китайской и греческой музыкѣ въ Universal-Lexikon der Tonkunst) дошли до семитоновой системы, которую они сперва представляли, кажется, въ такомъ порядкѣ:

$g—a—h—c—d—e—f.$

Ихъ тоновая система частью была принята христіанскою церковью, и затѣмъ мало по малу входили въ употребленіе (ср. послѣднее прим. стр. 11) полутоны. Темперація, которую мы употребляемъ теперь, установлена сперва практически, а потомъ теоретически, немногимъ раньше, чѣмъ сто лѣтъ назадъ.

въ 892 (или 880) въ Дрезденѣ въ 1861 году,
» 932 » въ Вѣнѣ въ томъ-же году.

Никто не станетъ отвергать, что точное опредѣленіе высоты полезно для голосовъ и инструментовъ и имѣетъ свое значеніе въ художественномъ отношеніи Вслѣдствіе этого и стремились часто къ установленію для музыки всѣхъ мѣстъ нормальнаго строя. Уже въ 1700 г. Sauveur, а въ новѣйшее время Парижъ и Дрезденъ принялись за дѣло. Въ 1834 году собраніе естествоиспытателей въ Штутгартѣ по предложенію Шейблера установило, что для акустики высота *a* въ 440 колебаній должна считаться неизмѣнною.

Камертоны для оркестра даютъ тонъ *a*; по этому тону настраивается, т. е. измѣняется и устанавляется строй всѣхъ инструментовъ и струнъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Нотная система.

Для обозначенія тоновъ употребляется особаго рода письмо, называемое

нотнымъ,

или нотами. При изобрѣтеніи послѣднихъ исходили отъ представленія лѣстницы тоновъ и назначали ступени, на которыхъ должны были помѣщаться ноты, въ видѣ круглыхъ зачерненныхъ точекъ или пустыхъ оваловъ *).

Собственно нужно было бы чертить столько же линеекъ, сколько въ каждомъ случаѣ пишется тоновъ, напр. для октавы семь или восемь линеекъ.



На самой нижней изъ этихъ линій или ступеней слѣдовало бы поставить самый низкій тонъ, напр. *c*, на слѣдующей линіи слѣдующій ближайшій тонъ, *d*, на третьей линіи *e* и т. д. Однако тогда потребовалось бы столько линій, что врядъ-ли было бы возможно находить на нихъ ноты.

*) Прежде употребляли четырехугольныя ноты, о которыхъ дальше будетъ кое-что упомянуто.

По этому ограничились пятью линейками*), пользуясь какъ ихъ промежутками, такъ и мѣстами надъ линіями и подъ ними. Эти пять линій, взятыя вмѣстѣ, называются

линейной системой **),

или короче, системою и представляютъ, вмѣстѣ съ промежутками и мѣстами надъ системою и подъ нею, какъ видно здѣсь, одиннадцать мѣстъ для нотъ.

2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

И здѣсь нота самаго низкаго тона стоитъ всего ниже и именно подъ первою линіей; слѣдующій тонъ стоитъ на первой линіи, третій между первой и второй, въ первомъ промежуткѣ и т. д. Самый высокій тонъ обозначенъ надъ послѣдней или пятой линіей.

Но у насъ тоновъ гораздо больше одиннадцати. Какъ-же обозначимъ мы высшіе, нежели верхній одиннадцатый? Двѣнадцатый тонъ требовалъ-бы шестой линіи. Но такъ какъ мы не хотимъ переполнять линіями линейную систему (или какъ еще выражаются нотный планъ), то вмѣсто полной шестой линіи мы ставимъ коротенькую побочную линію, рядомъ съ которой пятилинейная система, какъ главная, бросается еще яснѣе въ глаза. Теперь мы можемъ

3

11 12 13

поставить двѣнадцатый тонъ на побочной линіи, а тринадцатый тонъ надъ побочной линіей. Вторая побочная линія дала-бы намъ

4

11 12 13 14 15

мѣсто для четырнадцатаго и пятнадцатаго тоновъ и т. д.

*) Отчего именно пятью линейками? Вопервыхъ нечетное число линеекъ имѣетъ то преимущество, что одна изъ нихъ, средняя, дѣлитъ всю систему линій на двѣ половины и дѣлаетъ ее яснѣе. Вовторыхъ три линіи съ ихъ промежутками не даютъ еще мѣста для октавы, слѣдовательно не достаточны для нашей системы; напротивъ того пять линій, отъ нижней до верхней даютъ мѣсто для октавы, значитъ, удовлетворяютъ вполнѣ. Отсюда слѣдуетъ что не можетъ быть нужды въ большемъ числѣ линій, напр. семи.

**) Пять линій проводятся особо для того изобрѣтеннымъ инструментомъ, называемымъростралемъ, у котораго есть пять соединенныхъ вмѣстѣ кончиковъ (rostra) для единовременнаго проведенія пяти линій.

Подобное же средство употребимъ для болѣе низкихъ тоновъ. Поставимъ (примѣрно) одночертное *c* на первой линіи, то малое *h* намъ нужно будетъ написать подъ первой линіей. Если мы хотимъ отмѣтить болѣе низкіе тоны, то мы употребимъ для *a* первую побочную (снизу линейной системы), а *g* надо будетъ поставить подъ первой побочной, *f* на второй побочной и т. д.

5

c h a g f a e

Теперь мы могли бы читать и писать всѣ тоны, лишь бы только опредѣленно знали, какой тонъ дѣйствительно долженъ стоять на той или другой линейкѣ. Положимъ, напр., какъ въ пр. № 5, что на первой линейкѣ должно стоять одночертное *c*; тогда мы знали-бы, что надъ первой линейкой должно стоять одночертное *d*, на второй—*e*, подъ первой—малое *h*; ибо ноты слѣдуютъ одна за другой въ томъ-же порядкѣ, какъ и тоны въ гаммѣ. Но вмѣсто одночертнаго *c* мы могли бы поставить на первой линейкѣ какой нибудь другой тонъ, тогда сообразно съ нимъ размѣстились бы и всѣ прочіе тоны. Если-бы напр. на первой линейкѣ было поставлено не *c*, а *c*, то подъ нимъ стояло-бы *d*, надъ нимъ *f*, на второй линейкѣ *g*, и т. д. И такъ, должно быть установлено, гдѣ долженъ стоять какой нибудь тонъ, по которому мы опредѣляемъ положеніе другихъ тоновъ.

Для этого пользуются особыми знаками, называемыми

ключами *),

которые показываютъ, что на обозначенной ими линіи долженъ быть поставленъ какой нибудь опредѣленный тонъ. Такихъ ключей въ употребленіи три:

Ключъ—*G* или скрипичный,
Ключъ—*C*,
Ключъ—*F* или басовый.

1. Ключъ — G

имѣетъ такой видъ
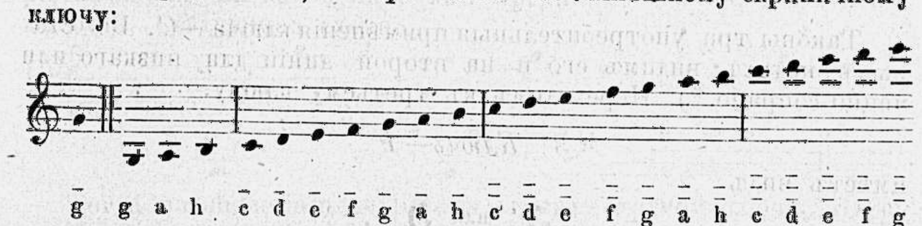
или

и показываетъ, что на обогнутой нижней его дугой линейкѣ должно стоять одночертное *g*. Онъ ставится нынѣ постоянно на

*) Или просто знаками, напр. басовый знакъ, дискантовый знакъ. Они произошли изъ готически украшенныхъ буквъ, или введены на мѣсто ихъ.

второй линейкѣ. Прежде (особенно въ французскомъ нотномъ письмѣ) ставили его и на первой линейкѣ, такъ что одночертное *g* отмѣчалось на ней. Въ этомъ послѣднемъ употребленіи называли его французскимъ скрипичнымъ ключемъ.

Вотъ рядъ нотъ, начертанныхъ по нынѣшнему скрипичному ключу:



Если бы хотѣли обозначить съ этимъ ключемъ малое *f*, то оно приходилось бы на третьей побочной линіи снизу системы, трехчертное *a* стояло бы надъ четвертой побочной линіей сверху системы и т. д.

2. Ключъ—C,
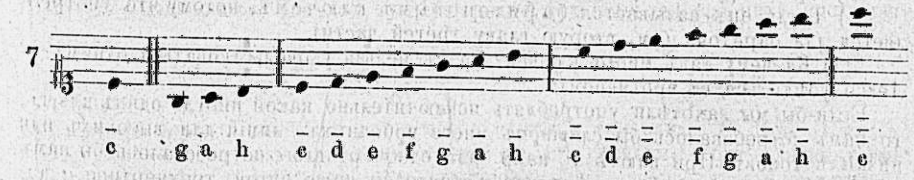
означаетъ, что на отмѣчаемой имъ линіи должно стоять одночертное *c*. Онъ имѣетъ видъ

или или

и употребляется трояко: какъ дискантовый, какъ альтовый и какъ теноровый.

а. Дискантовый ключъ показываетъ мѣсто одночертнаго *c* на первой линейкѣ. При этомъ прилагается нотная строка, которую, по вышеприведенному указанію, можно расширить вверхъ и внизъ посредствомъ побочныхъ линій:

7



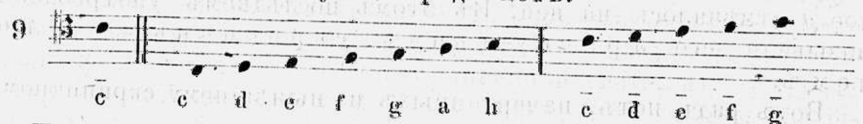
б. Альтовый ключъ указываетъ мѣсто для одночертнаго *c* на третьей линіи, слѣдовательно даетъ слѣдующій рядъ нотъ:

8



*

в. Теноровый ключъ ставитъ одночертное *c* на четвертой линіи и даетъ слѣдующій рядъ нотъ:

9 

Таковы три употребительныя примѣненія ключа—*C*. Въ старыхъ нотахъ видимъ его и на второй линіи для низкаго или меццо-сопрано *). Переходимъ къ третьему ключу.

3. *Ключъ—F.*

имѣетъ видъ

или

и показываетъ, что на огибаемой имъ линіи должно стоять малое *f*. У насъ онъ постоянно помѣщается на четвертой линіи и даетъ слѣдующій рядъ нотъ:

10

C D E F G A H c d e f g a h c d e

Чтобы распространить его внизъ и вверхъ, надо поставить: контра—*G* подъ третьей побочной линіей, контра—*F* на четвертой побочной линіи, контра—*E* подъ послѣдней,—далѣе одночертное *f* сверху системы надъ второй побочной линіей, одночертное *g* на третьей побочной линіи и т. д. Въ старинныхъ нотахъ ключъ *F* ставится иногда на третьей линіи **), а иногда и на пятой. ***)

*) Ср. вторую главу третьей части.
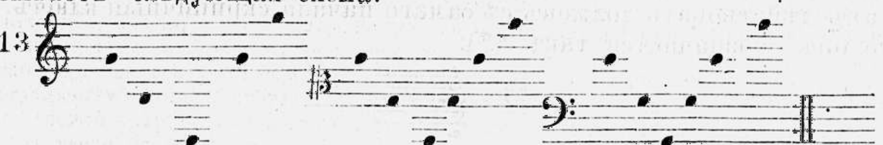
**) Тогда онъ называется баритоновымъ ключемъ, потому что употребляется для баритона (см. вторую главу третей части).

***) Къ чему такъ много ключей? Развѣ нельзя удовольствоваться однимъ?— Легко убѣдиться въ противномъ.

Если-бы мы захотѣли употреблять исключительно какой нибудь одинъ ключъ, то намъ потребовалось бы слишкомъ много побочныхъ линій для высокихъ или низкихъ тоновъ. При ключѣ *F* напр. для одночертнаго *e* потребовалось бы намъ уже двѣ побочныя линіи, двучертное *e* стояло бы выше пятой, трехчертное *a* даже на девятой побочной линіи. Если бы мы въ ключѣ *G* хотѣли обозначить большое и контра—*G*, то потребовалось бы также шесть и девять побочныхъ линій. Но какъ неудобенъ былъ бы такой способъ для чтенія и письма:

11

Слѣдуетъ упомятуть еще объ одномъ способѣ обозначенія, который употребляютъ для очень объемистыхъ послѣдовательностей тоновъ, которыя могутъ простираться такъ далеко, что ни одинъ изъ ключей не можетъ удовлетворить имъ; тогда перемѣняютъ ключи. Для ряда тоновъ отъ большаго *g*, до двучертнаго *g*, напр. не удобно было бы принять ни скрипичный, ни басовый, ни какой либо изъ среднихъ ключей, какъ показываетъ слѣдующая схема:

13 

Тогда на надлежащемъ мѣстѣ ставятъ другой ключъ. Здѣсь напр.

14

всѣ тоны этихъ трехъ октавъ удобно обозначаются безъ побочныхъ линій при помощи перемѣны ключа.

Если въ пьесѣ соединяются многіе голоса, то ихъ пишутъ въ различныхъ, одновременно идущихъ, рядомъ другъ съ другомъ, системахъ и каждой системѣ даютъ надлежащій ключъ для соотвѣтствующихъ ему рядовъ тоновъ, такъ напр. ключъ—*G*

Ясно, что скрипичный ключъ всего удобнѣе для высшихъ октавъ (напр. для тоновъ скрипокъ и флейтъ), басовый ключъ для низшихъ октавъ (напр. для контрабаса, для самаго низкаго голоса баса), напротивъ первый для низкихъ, а послѣдній для высокихъ тоновъ неудобны.

Но отсюда уже можно угадать, почему и два ключа, напр. *G* и *F* не могутъ быть еще вполнѣ достаточными для всѣхъ послѣдовательностей тоновъ и всѣхъ голосовъ. Для голоса (какъ напр. тенора, или альта, или віолы), который простирается отъ малаго *c* до двучертнаго *c*, ключъ *F* былъ бы слишкомъ низокъ, а ключъ *G* слишкомъ высокъ, первый потребовалъ бы больше четырехъ побочныхъ линій вверху, а второй столько-же внизу. На сколько удобнѣе оказывается альтовый или теноровый ключъ. Значитъ, нуженъ средній (удобный для среднихъ послѣдова-

12

тельностей тоновъ) ключъ; а для этого и служатъ три ключа *C*. Ибо нѣсколько ниже скрипичнаго ключа (и именно ниже на двѣ ступени) стоитъ дискантовый, ниже послѣдняго на четыре ступени—альтовый ключъ, еще на двѣ ступени ниже—теноровый ключъ, наконецъ четырмя ступенями ниже послѣдняго-басовый ключъ. Такимъ образомъ каждая область тоновъ имѣетъ соотвѣтствующій ей ключъ.

Съ другой стороны конечно и слишкомъ большое число оттѣнковъ въ употребленіи ключей запутываетъ и становится затруднительнымъ. Такъ прежде (какъ было упомянуто выше) не только скрипичный ключъ употребляли на первой линейкѣ, но и ключъ *C* на второй (какъ ключъ меццо- или полусопрано), а ключъ *F* на третьей (какъ баритоновый ключъ) и на пятой (какъ низкій басовый), но отъ этихъ чрезмѣрныхъ усложненій совсѣмъ справедливо снова отказались.
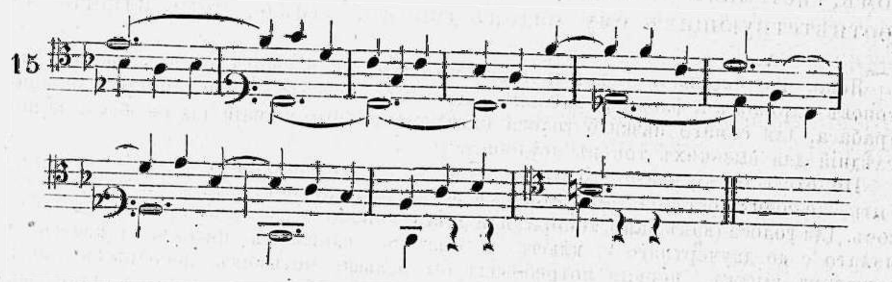
для высокихъ тоновъ, а ключъ *F* для низкихъ *). Въ такомъ случаѣ каждый ключъ имѣетъ значеніе для всего ряда нотъ, передъ которымъ онъ стоитъ, до тѣхъ поръ пока другой не замѣнитъ его. Если вновь поставленный ключъ долженъ считаться и далѣе, въ слѣдующей строкѣ, то по правилу для обозначенія голосовъ ставятъ сперва обыкновенный ключъ, а затѣмъ уже вновь введенный. Если напр. въ басовыхъ нотахъ дѣйствовать долженъ съ самаго начала скрипичный ключъ, то онъ обозначается такъ **):



---

*) Здѣсь слѣдуетъ привести еще одинъ, рѣдко встрѣчающійся, случай.

Въ многоголосныхъ пьесахъ иногда не хватаетъ мѣста, чтобы помѣстить для всякой особой строки (ряда) тоновъ или также для всѣхъ существенно уклоняющихся другъ отъ друга строкъ—особую систему, каждую подъ своимъ собственнымъ ключемъ. Тогда соединяются оба ея голоса въ одну систему подъ наиболѣе подходящимъ къ нимъ обоимъ ключемъ; въ случаѣ же нужды, для такихъ нотъ, которыя неудобно представить подъ избраннымъ ключемъ, ставятъ второй ключъ, между тѣмъ какъ для другаго голоса продолжаетъ считаться поставленный раньше ключъ. Такъ въ сложной партитурѣ большой мессы (стр. 48) Бетховена не хватило мѣста чтобы дать особую систему для перваго высоколежащаго и втораго низколежащаго фагота, и нужно было написать ноты такимъ образомъ:



верхняя нотная строка стоитъ вездѣ въ теноровомъ ключѣ, а нижняя отъ втораго до предпослѣдняго такта (необъясненная еще часть приведеннаго примѣра не должна затруднить насъ, ибо она не касается уясненія даннаго случая) въ ключѣ *F*.

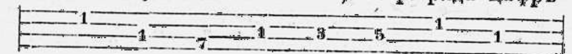
Замѣтьте, что ключъ *F*, чтобы бросался прямо въ глаза, стоитъ не на томъ мѣстѣ, и уже этимъ весь способъ письма характеризованъ какъ вспомогательный по необходимости, которымъ, гдѣ возможно, вовсе не слѣдовало бы пользоваться — тѣмъ болѣе что ключъ *F* могъ бы годиться для обоихъ голосовъ.

**) Желательно, чтобы каждый, принимающій участіе въ музыкѣ, убѣдился вполнѣ основательно въ превосходствѣ нашей нотной системы (которая станетъ еще яснѣе, когда въ первой главѣ второй части узнаемъ, что наши знаки тоновъ заключаютъ въ себѣ и наиболѣе удобное обозначеніе длительности), такъ какъ время отъ времени—и даже по нынѣ—предлагаются еще новые способы нотнаго письма, нерѣдко самаго страннаго свойства (или возвращеніе къ старымъ, напр. къ системѣ многихъ линій, какъ хотѣлъ нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ гёттингенскій проф. Краузе, въ виду употребленія меньшаго числа ключей). Подобныя предложенія оставить систему письма, развивавшуюся тысячелѣтіями и не-

Методъ для изученія нотнаго чтенія.

Кто не желаетъ заниматься музыкою глубже, но хочетъ только пѣть или играть на какомъ нибудь инструментѣ, тотъ можетъ вообще довольствоваться однимъ или двумя ключами. Но

разрывно сросшуюся съ жизнью и характеромъ искусства и культивирующихъ его народовъ, есть такое предпріятіе, которое можетъ возникнуть, только тогда, когда будетъ забыта разумность, необходимость и сила историческаго развитія, такія предложенія хотя никакъ не могутъ пріобрѣсть разрушительное вліяніе на существованіе и распространеніе искусства, но безполезно волнуютъ и вводятъ въ заблужденіе, или даже вовсе отклоняютъ отъ высшаго музыкальнаго образованія отдѣльныхъ лицъ, а иногда и цѣлыя массы учащихся музыкѣ. Такова еще и нынѣ не вполнѣ устраненная циферная система, которую нѣсколько лѣтъ тому назадъ ввели педагоги, имѣющіе самыя лучшія намѣренія, но недостаточно образованные въ музыкальномъ отношеніи, для воображаемаго облегченія учащагося юношества. Здѣсь въ трехъ полоскахъ (представляющихъ три октавы) цифры должны представлять число ступеней т. е. ноты, напр. рядъ цифръ



долженъ представлять слѣдующія ноты:



Ясно, что здѣсь нѣтъ вовсе живой наглядности нашей нотной системы, что такъ можно представить только небольшіе ряды тоновъ и нельзя выразить знаками тоновъ (цифрами) длительность ихъ. Да и сами послѣдователи циферной системы не приписываютъ ей одинаковаго достоинства съ нотной системой; она должна замѣнять нотную систему только временно для дѣтей и избавить ихъ отъ ученія нотъ до тѣхъ поръ, пока при дальнѣйшемъ успѣхѣ они все таки по необходимости не должны будутъ приняться за изученіе нотъ (значитъ, предлагаются два письма вмѣсто одного).

Если ужъ должно быть употребляемо циферное письмо, то остроумнѣе способъ, заимствованный французомъ Галеномъ (Galin) у знаменитаго Ж. Ж. Руссо и примѣненный Шеве (méthode élémentaire de musique vocale, 1854.). Тоны, начиная отъ *c*, излагаются цифрами 1, 2, 3 и т. д., низшая октава точками внизу, а высшая точками сверху, такъ что такой рядъ цифръ:

5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4

обозначалъ рядъ тоновъ отъ малаго *g* до двучертнаго *f*. Повышающіеся хроматически тоны перечеркиваются справа внизъ (4 5 означаютъ слѣд. *fis*, *gis*), а понижающіяся слѣва внизъ (2, 3 означаютъ *des*, *ces*). Вмѣстимость представляемыхъ въ этомъ видѣ трехъ октавъ достаточна для объема голосовъ (по крайней мѣрѣ большинства), если рядъ цифръ для мужскихъ голосовъ принаровить октавою ниже. Однако и здѣсь должны быть впослѣдствіи выучены ноты, на которыхъ написана вся наша литература, и здѣсь нѣтъ наглядности нотной системы, которая гамму тоновъ отражаетъ въ гаммѣ нотъ. И къ этому надо прибавить, что абстрактное обозначеніе цифрами годится только для *C—M.*, а въ остальныхъ видахъ запутываетъ всѣ отношенія, напр. если въ *D—M.* первый тонъ обозначенъ 2, то квинта (пятый тонъ) будетъ означена 6.

Впрочемъ врядъ-ли есть какой нибудь путь или обходъ, который бы не пробовали при изобрѣтеніи и измѣненіи письма тоновъ. Греки и ихъ преемники для обозначенія тоновъ употребляли буквы (различнымъ образомъ поставленныя и видоизмѣненныя), отсюда и въ параллель съ обозначеніемъ буквами развилось письмо особенными знаками (называемыми невмами), которые употребляли

каждому должно быть желательно научиться нотамъ и нотному чтенію легко, вѣрно и по такой методѣ, которая давала бы ему возможность читать бѣгло ноты и по другимъ ключамъ.

Къ этому не ведетъ ни заучиванье наизусть, ни нотная доска, которою пользовались новѣйшіе учители на фортепіано *), но вполнѣ ясное наглядное пониманіе нотной системы и ея аналогіи съ системою тоновъ. Должно ясно понимать, что лѣстница нотъ есть точное изображеніе лѣстницы тоновъ, т. е. гаммы, что ноты восходятъ и нисходятъ по линіямъ и ихъ промежуткамъ, подобно тонамъ въ гаммѣ. Вотъ первое упражненіе: если поставить какой нибудь тонъ или ключъ, напр. ключъ *g* **) (одночертное *g* на второй линіи) и затѣмъ сперва обозначать, а потомъ называть слѣдующія отъ него по ступенямъ вверхъ и внизъ ноты, напр. такъ

17

g a h c d g f e d c и т. д.

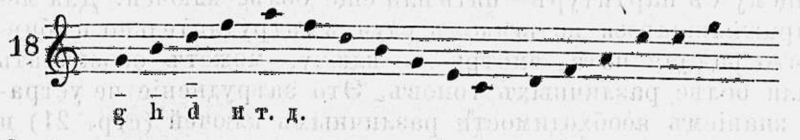
то легко убѣдиться, что между каждыми двумя сосѣдними линіями (такъ какъ между ними лежитъ промежутокъ) а также между двумя сосѣдними промежутками приходится поставить

до двѣнадцатаго столѣтія; чтобы помочь ихъ неудобообозрѣваемости и сдѣлать нагляднѣе высоту, ставили невмы выше или ниже, потомъ проводили чрезъ нихъ въ девятомъ и десятомъ вѣкѣ одну линію, какъ основную, отсюда перешли къ двумъ линіямъ (нижней красной и верхней желтой), сверху каждой изъ этихъ линій провели (Гвидонъ Аретинскій сдѣлалъ этотъ шагъ впередъ) по черной линіи, такъ что оказалось уже четыре линіи, а названія нотъ обозначали буквами, изъ которыхъ, какъ уже было замѣчено, произошли нами ключи. Въ десятомъ столѣтіи являются впервые отдѣльныя попытки обозначенія нотами и именно на семи, восьми и девяти линіяхъ (доходили, впрочемъ, и до двѣнадцати и болѣе). Только въ двѣнадцатомъ столѣтіи, или еще нѣсколько позже, нотное письмо дѣлается общеупотребительнымъ. Но рядомъ съ ними держались еще нѣсколько столѣтій невмообразныя письмена различнаго рода, особо для различныхъ инструментовъ (напр. для лютни), называемыя табулатурами. Сравни статьи о нотной системѣ и т. д. въ Universal Lexicon der Tonkunst.
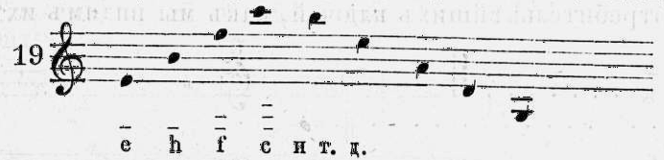
*) Это, на сколько мы знаемъ, изобрѣтеніе Ж. В. Ложье, остроумное, какъ большая часть изобрѣтеній этого свѣтлаго и въ высшей степени талантливаго учителя, но слишкомъ механическое, каковою должна была сдѣлаться и вся его метода, сообразовавшаяся съ особенными его цѣлями. Нотная доска помѣщается между клавіатурой и пультомъ, на ней нарисованы всѣ клавиши инструмента, одинакой ширины и въ такомъ же числѣ. Чрезъ всѣ эти дѣленія идутъ двѣ нотныя системы, одна съ ключемъ *F* для баса, другая съ ключемъ *G* для дисканта; въ каждомъ дѣленіи стоитъ соотвѣтствующая лежащему внизу клавишу нота, а подъ нею ея названіе (*c*, *d*, *e* и т. д.), надъ ними же обозначеніе соотвѣтственной октавы; такъ что ученикъ все время имѣетъ передъ глазами клавиши вмѣстѣ съ нотами и ихъ названіями, пока не усвоятся имъ безсознательно ноты. Значитъ, это только средство, облегчающее заучиванье наизусть.

**) Методически правильнѣе начинать ключемъ — *C*, потому что онъ обозначаетъ первую ступень тона и составляетъ, такъ сказать, узелъ тоновъ. Однако ключъ *G* употребляется нынѣ гораздо чаще, нежели ключъ *C*.

третій тонъ, и затѣмъ надо упражняться въ называніи и письмѣ этихъ рядовъ нотъ вверхъ и внизъ.

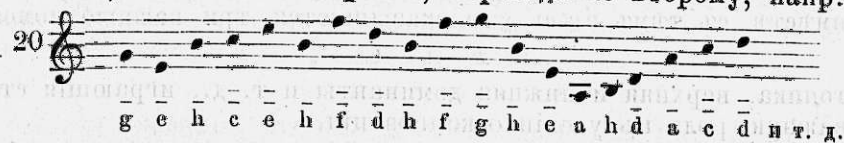


Далѣе, очевидно, что на каждой третьей линіи или въ каждомъ третьемъ промежуткѣ приходится каждый пятый тонъ, напр.



и упражняться въ этихъ рядахъ тоновъ слѣдуетъ какъ означено выше.

Затѣмъ переходятъ къ соединенію всѣхъ этихъ родовъ отсчитыванія, начиная съ перваго, переходя ко второму, напр.



Берутъ, наконецъ, первую попавшуюся музыкальную пьесу и читаютъ всѣ ноты, и вездѣ гдѣ нота узнается не сразу, отсчитываютъ до нея отъ ближайшей извѣстной ноты шагъ за шагомъ, отъ линіи до линіи. Весьма возможно, что эта метода вначалѣ стóитъ больше времени, нежели заучиванье нотъ наизусть. Но она запечатлѣваетъ ихъ лучше въ памяти учащагося, и помощью ея всякій напрактиковавшійся такимъ образомъ только въ одномъ или двухъ ключахъ, уже легко понимаетъ и остальные ключи, и глазъ уже напередъ значительно пріучается къ быстрому чтенію нотъ.

Впрочемъ, она предполагаетъ ловкость, которая должна быть пріобрѣтена прежде всего: именно находить и называть быстро и вѣрно тоны системы вверхъ и внизъ, а также всѣ строки тоновъ.

ПРИБАВЛЕНІЕ.

Сопоставленіе ключей.

Для учителя и созрѣвшаго учащагося, которые не желаютъ ограничиться лишь самымъ необходимымъ, слѣдуетъ замѣтить еще слѣдующее:

Чтеніе нотъ имѣетъ свое величайшее затрудненіе въ большомъ числѣ ключей, которыхъ фортепіанисту нужно уже

два, если не три, віолончелисту два или три, пѣвцу часто два, играющему съ партитуръ—пять или еще болѣе ключей. Для менѣе упражнявшагося во всякомъ случаѣ затруднительно и сбивчиво, что каждая нота, смотря по ключу, можетъ обозначать пять или болѣе различныхъ тоновъ. Это затрудненіе не устраняется знаніемъ необходимости различныхъ ключей (стр. 21) и показываетъ только, что надо освоиться съ ними.

Болѣе ясный взглядъ пріобрѣтается чрезъ сопоставленіе трехъ употребительнѣйшихъ ключей, какъ мы видимъ ихъ здѣсь.

21 g . . . .
c . . . .
f . . . .

Здѣсь $\bar{c}$ очевидно является срединой или точкой соединенія между басомъ и дискантомъ, или между ключемъ *G* и ключемъ *F*; вмѣстѣ съ тѣмъ здѣсь уже оказываются три важные момента

F—C—G—

тоника, верхняя и нижняя доминанты и т. д., играющія столь важную роль въ ученіи о композиціи.

Проницательный и талантливый учитель съумѣетъ воспользоваться этимъ обстоятельствомъ для предварительнаго поясненія разныхъ вопросовъ.

Метода отсчитыванія нотъ, при чтеніи ихъ, заключаетъ въ себѣ также зародышъ дальнѣйшаго ученія.
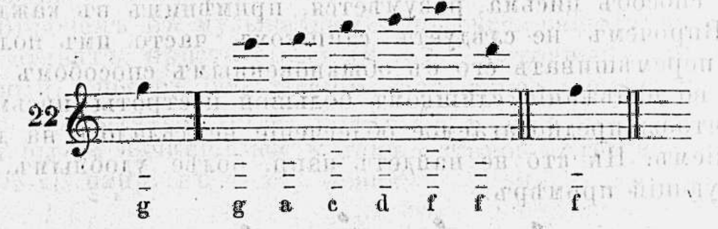
Терціи пишутся на первой и ближайшей линейки
квинты — — третьей
септимы — четвертой
трезвучія — трехъ ближайшихъ
септаккорды— четырехъ —
нонаккорды — пяти —
линейкахъ или промежуткахъ. Такая метода, употребляемая при обученіи начинающихъ, оказываетъ благодѣтельное вліяніе и на учениковъ болѣе подготовленныхъ,—отсюда немалое ея значеніе.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.
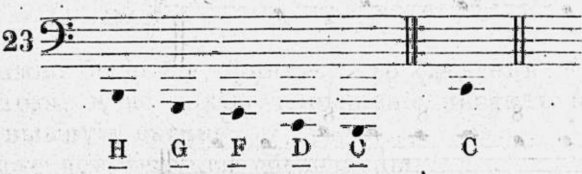
Упрощеніе нотнаго письма.

Нѣтъ ни одного ключа выше ключа *G* и ниже ключа *F*. Не смотря на то мы нуждаемся при первомъ для самыхъ высокихъ, при второмъ для самыхъ низкихъ тоновъ, во многихъ

побочныхъ линіяхъ; тоны трехъ и четырехчертныхъ октавъ должны бы обозначаться такъ:



а контратоны такъ:



а это неудобно для чтенія.

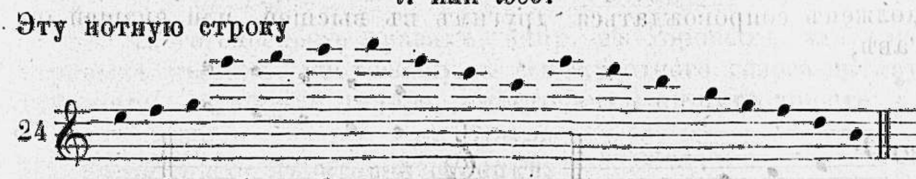
При такихъ нотахъ пользуются упрощеннымъ способомъ письма. Именно, слишкомъ высокіе тоны пишутъ октавою ниже и ставятъ надъ нотами цифру

8 или 8-va

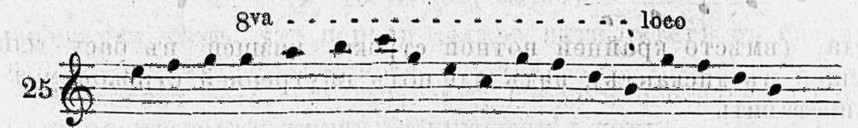
(ottava) для указанія, что ихъ должно играть или пѣть въ октавѣ (именно въ высшей октавѣ). При обозначеніи цѣлой строки тоновъ, октавой ниже подлежащей высоты продолжаютъ надъ нею знакъ октавы и на надлежащемъ мѣстѣ, гдѣ ноты снова должны звучать какъ онѣ написаны, ставятъ

l. или *loco.*

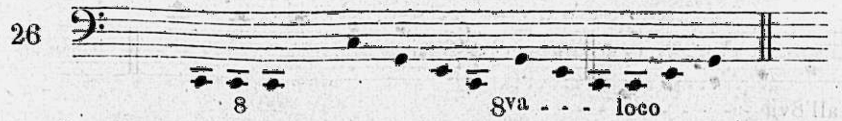
Эту нотную строку



напр. удобнѣе было бы написать такъ:
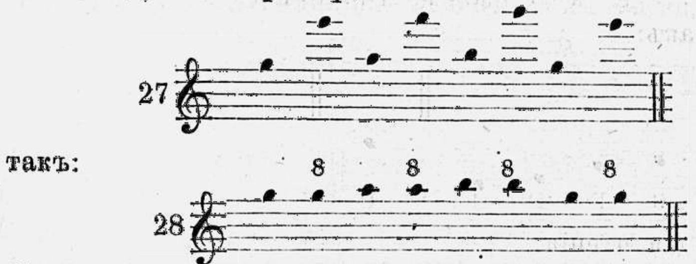


На оборотъ, слишкомъ низкіе тоны пишутся октавой выше и подъ ними ставится октавный знакъ, напр.



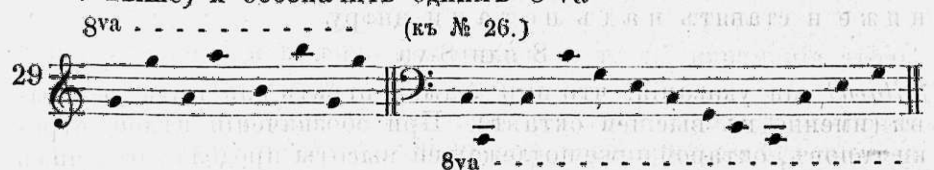
Здѣсь вторую ноту слѣдуетъ читать какъ контра—*C*, вось-

мую по десятую, какъ контра—*G*, *E* и *C*, а одиннадцатую, какъ большое *C*.

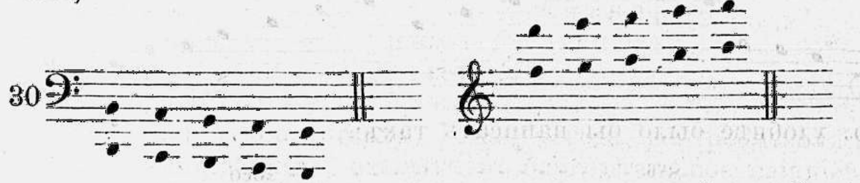
Этотъ способъ письма, разумѣется, примѣнимъ въ каждомъ ключѣ. Впрочемъ не слѣдуетъ слишкомъ часто имъ пользоваться и перемѣшивать его съ обыкновеннымъ способомъ обозначенія, во избѣжаніе слишкомъ большой пестроты письма и для того, чтобы предполагаемое облегченіе не дѣлалось на дѣлѣ затрудненіемъ. Ни кто не найдетъ напр. болѣе удобнымъ, писать слѣдующій примѣръ:



такъ:

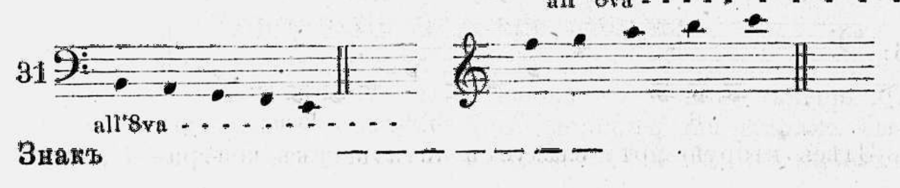


Слѣдовало бы, разумѣется, или всѣ ноты написать ниже (а въ № 26 выше) и обозначить однимъ 8-va



или, если этого, по какой либо причинѣ, нельзя, постараться лучше воспользоваться побочными линіями, какъ въ № 27.

Подобнымъ же упрощеніемъ пользуются, когда рядъ тоновъ долженъ сопровождаться другимъ въ высшей или низшей октавѣ,



тогда, (вмѣсто крайней нотной строки, низшей въ басу или высшей въ дискантѣ), надъ или подъ внутренней строкой можно поставить

all 8-va (*all'ottava*)

(играть вмѣстѣ въ октаву), т. е. вмѣсто пр. 30, писать такъ;

all' 8va

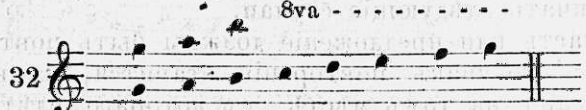
31

all'8va

Знакъ

продолжается здѣсь, какъ выше (пр. 25), пока требуется ходъ октавой.

Впрочемъ въ музыкальныхъ пьесахъ чаще чѣмъ all'ottava, ставитъ просто ottava (8-va) — неточный, или скорѣе невѣрный, способъ обозначенія. Настоящее намѣреніе композитора приходится тогда угадывать изъ обстоятельствъ; если бы за начавшимся ходомъ октавою слѣдовало простое 8 или 8-va напр. въ такой фразѣ:



то должно было бы принять, что слѣдуетъ продолженіе октавнаго хода, а не только повышеніе низкихъ нотъ, начиная съ *c* въ высшую октаву.
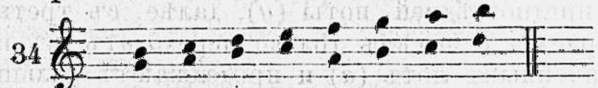
Рѣже встрѣчаются обозначенія:

alla 3-za (*alla terza*)

и

alla 6-ta (*alla sista*)

для указанія, что вмѣстѣ съ написанной въ нотахъ строкой:



должна идти другая высшая (или низшая, если знакъ стоитъ снизу) на три или шесть тоновъ:

34

Въ многоголосныхъ фразахъ, напр. въ хоровыхъ или оркестровыхъ пьесахъ, употребляютъ ссылку одного голоса на другой, напр. въ партіи тенора, вмѣсто нотъ пишутъ просто:

col Basso

(съ басомъ) или въ второй скрипкѣ:

col I-mo (*violino*),

обозначая тѣмъ, что первая должна итти вмѣстѣ съ басомъ, а вторая—играть ноты первой скрипки.

Наконецъ есть еще нѣкоторые знаки и обозначенія для избѣжанія мѣстами лишняго выписыванія нотъ.

Если мѣсто должно быть повторено два, три и болѣе разъ, то пишутъ его только однажды и ставятъ надъ нимъ

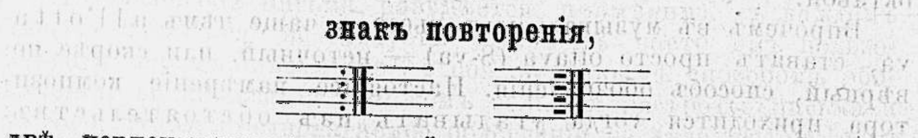
bis, — *ter*, — *quater*,

обводя все мѣсто, для большей ясности, дугой или точками.



Если должно быть повторено цѣлое предложеніе или часть пьесы, то въ концѣ ихъ ставятъ

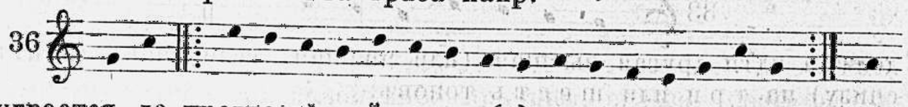
знакъ повторенія,



двѣ перпендикулярныя линейкамъ черты, съ поставленными спереди (между линейками) точками или черточками. — Здѣсь надо различать слѣдующіе случаи.

Если часть или предложеніе должны быть повторены съ начала пьесы, то знакъ повторенія ставится, какъ только что было показано на томъ мѣстѣ, съ котораго слѣдуетъ возвратиться къ началу и повторять.

Если повтореніе должно начаться не съ начала, а одною или нѣсколькими нотами позже, то передъ мѣстомъ, съ котораго начинается повтореніе, ставятъ обратный знакъ повторенія (точки или черточки сзади линій)

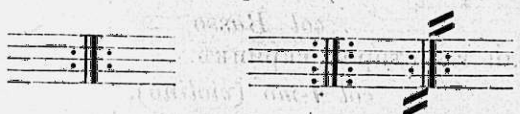


такъ что все повторяющееся мѣсто заключается между двумя знаками повторенія. Эта фраза напр.

36

играется до предпослѣдней ноты (*g*), далѣе, съ третьей ноты (*e*) все повторяется и затѣмъ только переходятъ къ послѣдней изъ вышеозначенныхъ нотъ (*a*) и продолжаютъ дальше. *)

Если за однимъ предложеніемъ или частью должны быть повторены и слѣдующія, то точки или черточки знака повторенія ставятся по обѣимъ сторонамъ



чтобы напередъ обратить вниманіе на то, что второе предложеніе должно быть повторено и откуда именно.

Если должна быть повторена большая фраза, конецъ которой, однако, при повтореніи долженъ испытать измѣненіе, то измѣняемое мѣсто, обозначаютъ проведенной сверху дугой или скобкой передъ знакомъ повторенія и словами
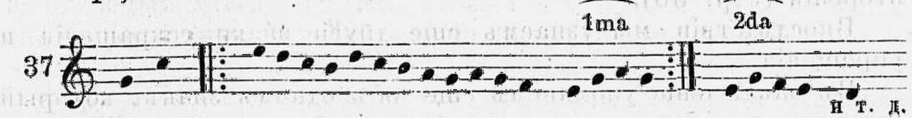
1-ma (*prima volta*),

*) Должно представить себѣ вмѣсто заключенныхъ между знаками повторенія нотъ—цѣлое предложеніе или часть, ибо для такой маленькой фразы, какую и привели ради краткости, было бы сообразнѣе поставить просто **bis**.

а слѣдующее за тѣмъ измѣненіе, (которое, значитъ, должно стоять послѣ знака повторенія), —словами

2-da (*seconda*)

для выраженія, что въ первый разъ должно быть взято первое мѣсто, при повтореніи же оно должно быть пропущено, а вмѣсто него взято второе. Вышеприведенная фраза напр., написанная такъ:



должна быть повторена, какъ выше; но повтореніе продолжается только до двѣнадцатой ноты (*f*), затѣмъ четыре слѣдующія ноты (*e-g-c-g*) пропускаются и вмѣсто ихъ берутся ноты, стоящія сзади знака повторенія (*e-g-f-e*) и обозначенные 2-da.

Подобное же значеніе имѣютъ слова

Da capo (*D. C.* или *D. c.* или *d. c.*)

съ начала,—т. е. повторить.

Если повтореніе должно итти только до опредѣленнаго мѣста, которымъ оканчивается пьеса, то мѣсто заключенія обозначаютъ

F. или *Fine* (конецъ),
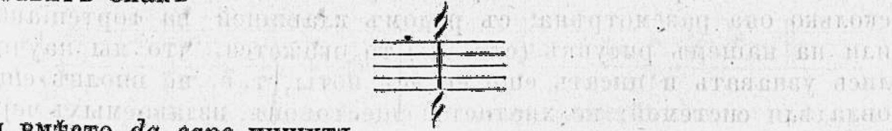
а чтобы онъ рѣзче кидался въ глаза, надъ послѣднею нотой ставятъ также знакъ

(который позже мы встрѣтимъ съ другимъ значеніемъ) и вмѣсто простаго *da capo* ставятъ

D. C. al fine,

что значитъ: съ начала до (обозначеннаго) конца.

Наконецъ, если повтореніе должно быть не съ самаго начала, а съ нѣсколько позднѣйшаго мѣста, то передъ послѣднимъ ставятъ знакъ
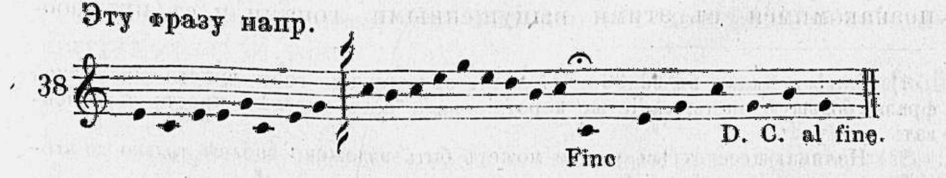


и вмѣсто *da capo* пишутъ

d. s. (*dal segno*),

т. е.: отъ знака.

Эту фразу напр.



слѣдуетъ проиграть до конца, и затѣмъ повторить отъ знака (отъ девятой ноты, *c*) до ноты (низкаго *c*), снабженной *fine* и заключительнымъ знакомъ

гдѣ вся фраза и кончается*); большею частью, впрочемъ, этотъ знакъ употребляется безразлично съ обратнымъ знакомъ повторенія (стр. 30).
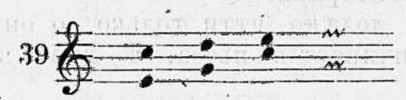
Впослѣдствіи мы узнаемъ еще другіе знаки сокращенія и упрощенія.

Въ заключеніе упомянемъ еще объ одномъ знакѣ, который ставится въ концѣ страницы (или при невполнѣ написанной фразѣ) для того, чтобы указать ближайшія ноты слѣдующей страницы (или ближайшее продолженіе фразы). Онъ обозначается такъ:

и называется

знакомъ наведенія.

Здѣсь напр.



онъ указываетъ, что ближайшія ноты должны быть двучертное *f* и одночертное *a*.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Повышеніе и пониженіе тоновъ. **)

Если мы сравнимъ нашу нотную и тоновую систему, на сколько она разсмотрѣна, съ рядомъ клавишей на фортепіано, или на нашемъ рисункѣ (стр. 3.) то окажется, что мы научились узнавать и писать еще не всѣ ноты, т. е. не вполнѣ еще овладѣли системой; не хватаетъ еще тоновъ, издаваемыхъ черными клавишами, обозначенными на нашемъ рисункѣ цифрами 2, 4, 7, 9, 11. Эту неполноту мы допустили произвольно, чтобы пріобрѣсть сперва прочную основу, и теперь въ дополненіе познакомимся съ этими выпущенными тонами и съ ихъ обо-

*) И здѣсь (какъ въ № 36) слѣдуетъ представить себѣ вмѣсто крошечной фразы большую часть; такіе же короткіе ряды нотъ удобнѣе просто переписывать еще разъ.

**) Начинающееся здѣсь ученіе можетъ быть изложено вполнѣ только во второй части, въ девятой главѣ.

значеніемъ, причемъ средствомъ для легчайшаго обозрѣнія снова служитъ нарисованная на стр. 3 клавіатура.

А. *Повышеніе.*

Поставимъ передъ какой нибудь нотой знакъ:

♯

называемый діэзомъ или знакомъ повышенія; тогда она будетъ выражать не обозначенный первоначально тонъ, но издаваемый ближайшимъ высшимъ клавишемъ, всеравно, будетъ ли этотъ ближайшій высшій клавишъ черный или бѣлый. Если мы поставимъ діэзъ, напр. передъ нотой *c*

40

то берется не обозначенный на рисункѣ (стр. 3) 1 клавишъ *c*, а ближайшій высшій клавишъ, т. е. черный, обозначенный цифрой 2. Если діэзъ стоитъ передъ *d*, то берется черный клавишъ—4; если передъ *e*, то берется ближайшій высшій клавишъ—6, какъ мы видимъ, бѣлый.

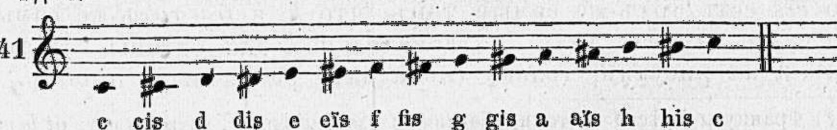
Повышенный такимъ образомъ тонъ долженъ называться уже иначе. Къ первоначальному его названію присоединяютъ слогъ

is *).

Такимъ образомъ

изъ *c* дѣлается *cis*,
— *d* — *dis*,
— *e* — *eïs*, (*e-is*),
— *f* — *fis*,
— *g* — *gis*,
— *a* — *aïs* (*a-is*),
— *h* — *his*.

Здѣсь



видимъ мы тоны октавы, каждый съ своимъ повышеніемъ. Кажется, что ихъ должно быть 14, а ихъ только 12; ибо *eïs* есть ничто иное, какъ тонъ *f*, а *his* — ничто иное, какъ *c*. Теперь только мы назвали и обозначили всѣ находящіеся на клавіатурѣ (рис. 3) тоны.

Но тоже самое можетъ произойти и съ противоположной стороны.

*) Французы прибавляютъ къ названію тона слово: „*dièse*", т. е. называютъ *cis* — *ut dièse*, или *do dièse*, — *dis*: *re dièse*, и т. д.

Б. *Пониженіе*

Если поставимъ передъ какой нибудь нотой

♭

называемый **бемолемъ** или **знакомъ пониженія** или просто «*b*», то, вмѣсто первоначальнаго обозначаемаго нотою тона, берется издаваемый **ближайшимъ низшимъ клавишемъ** тонъ, все равно, черный или бѣлый этотъ клавишъ. Поставимъ, напр. *b* передъ *c*, то берется не клавишъ *c* (на рис. 13), а ближайшій низшій, т. е. бѣлый клавишъ—12. Если *b* стоитъ передъ *h*, то берется не 12 клавишъ, а ближайшій низшій—11, т. е. черный.

Такой **пониженный** тонъ измѣняетъ свое названіе; къ нему прибавляютъ слогъ

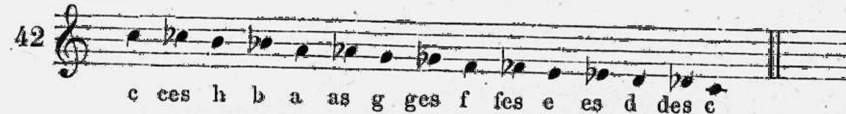
es *),

слѣдовательно

из *c* дѣлается *ces*,
— *d* — *des*,
— *e* — *eës*,
— *f* — *fes*,
— *g* — *ges*,
— *a* — *aës*,
— *h* — *hes*,

только читаютъ и говорятъ вмѣсто *eës* просто *es*, а вмѣсто *aës* просто *as*; вмѣсто *hes* говорятъ *b***).

Вотъ



тоны октавы, каждый съ его пониженіемъ. Опять кажется, что въ октавѣ ихъ четырнадцать. Но опять мы должны замѣтить, что *ces* есть тотъ-же самый тонъ, что *h*, а *fes* тотъ-же самый, что *e*; на самомъ дѣлѣ, слѣдовательно, для октавы остается, какъ и на рисункѣ, только двѣнадцать различныхъ тоновъ.

*) Французы вмѣсто этого прибавляютъ слово „*bémol*“, называя *ces: ut bémol*, *des: re bémol* и т. д.

**) Англичане дѣйствительно употребляютъ названіе *hes* вмѣсто *b*, и не требуетъ никакаго доказательства, что это вѣрнѣе. Однако во всемъ совершившемся и совершающемся исторически (въ музыкальномъ языкѣ, какъ и образованіи всѣхъ языковъ и многихъ другихъ явленій) строгая послѣдовательность часто должна покориться силѣ фактовъ—именно, когда дѣло слишкомъ маловажно и не стоитъ борьбы. Названіе *b* вмѣсто *hes*, какъ указано въ послѣднемъ примѣчаніи, стр. 11, имѣетъ историческую причину и уже нѣсколько столѣтій тому назадъ получило неизмѣнное употребленіе въ музыкѣ въ Германіи, которая трудилась для музыки и музыкальной системы несравненно дѣятельнѣе и успѣшнее, нежели Англія, превосходящая ее во многихъ другихъ отношеніяхъ.

Такіе тоны, которые различаются только по имени, а на самомъ дѣлѣ (по высотѣ тона) тождественны, называются

энгармоническими;
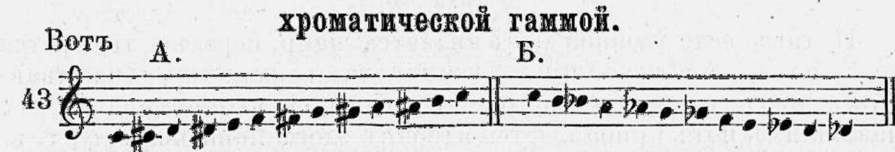
значитъ *h* и *ces*, *e* и *fes*, *eïs* и *f*, *his* и *c*, *cis* и *des*, *as* и *gis*, *b* и *ais* и т. д. суть энгармоническіе тоны.

При первомъ взглядѣ должно показаться, что у насъ каждый тонъ имѣетъ два имени. Отчего мы не называемъ тоны черныхъ клавишей разъ на всегда *cis*, *dis* и т. д. или *des*, *es* и т. д.? Отчего *c* должно иногда называться *fes*, а *f* иногда *eïs*? Эти, повидимому, лишнія двойныя названія имѣютъ сами по себѣ основательную причину существованія,—они необходимы для ясности и легкости письма. Это окажется отчасти уже и въ настоящемъ сочиненіи, вполнѣ же исчерпано оно можетъ быть только въ ученіи о композиціи и наукѣ о музыкѣ.

Гамма, въ которую вводятся всѣ повышенные или всѣ пониженные тоны, за исключеніемъ уже существующихъ въ ней подъ другимъ именемъ—энгармоническихъ, мы называемъ

хроматической гаммой.

Вотъ



предъ нами хроматическая гамма съ повышеніями у *А* и пониженіями у *Б*.

Напротивъ, рядъ всѣхъ (указанныхъ на стр. 11) ступеней, въ которомъ каждая ступень является только однажды, называется

діатонической гаммой

т. е. гаммой, проходящей чрезъ тоны, не пропуская ни одной ступени, изъ которыхъ каждая входитъ въ нее въ видѣ одного только извѣстнаго тона.

Если, употребивши знакъ повышенія и пониженія, мы потомъ захотимъ возвратиться снова къ первоначальному, т. е. неповышенному и непониженному тону, то для этого служитъ

В. *Знакъ отказа*,

имѣющій видъ

♮

и называемый также *b quadratum* или В—квадратомъ. Онъ уничтожаетъ дѣйствіе предшествовавшаго діеза или бемоля, слѣдовательно, ставитъ пониженный или повышенный раньше тонъ снова на первоначальную высоту. Такъ напр. здѣсь



cis превращается снова въ *c*, а *es*—въ *c*; діэзъ возвысилъ второй тонъ *c* въ *cis*, знакъ отказа показываетъ, что второй тонъ не долженъ быть возвышаемъ болѣе, не долженъ быть болѣе *cis*, а долженъ быть *c*; второе *c*, чрезъ стоящій спереди его знакъ пониженія стало *es*, а чрезъ знакъ отказа *es* стало снова *e*.

При этомъ мы должны обратить вниманіе на то что дѣйствіе отказа—двоякое; если онъ уничтожаетъ повышеніе то п о н и ж а е т ъ тонъ, если уничтожаетъ пониженіе, то п о в ы ш а е т ъ его. Впослѣдствіи это простое замѣчаніе пригодится.

Г. *Двойное повышеніе и двойное пониженіе.*

Иногда, при обстоятельствахъ, съ которыми мы познакомимся впослѣдствіи, бываетъ необходимо повысить или понизить тонъ в д в о е, т. е. вмѣсто его клавиша, взять в т о р о й высшій или низшій.

Д в о й н о е п о в ы ш е н і е означается двойнымъ діэзомъ, имѣющимъ такой видъ *)

× или ✻

И такъ, если двойной діэзъ является напр. передъ *c*, то берется не *c*, не *cis*, а ближайшій, лежащій за *cis* клавишъ (называвшійся до сихъ поръ *d*, на рисункѣ обозначенный цифрой 3). Къ названіямъ нотъ прибавляется вдвойнѣ слогъ повышенія *is*, т. е.

изъ	*c*	дѣлается	*cisis*,
—	*d*	—	*disis*,
—	*e*	—	*eïsis*,
—	*f*	—	*fisis*,
—	*g*	—	*gisis*,
—	*a*	—	*aïsis*,
—	*h*	—	*hisis*.

Несообразнымъ кажется способъ обозначенія, когда нѣкото- рые, вмѣсто слога повышенія, удвоиваютъ названіе, т. е. вмѣсто *cisis* говорятъ *ciscis*, вмѣсто *disis* — *disdis*, или также двойное—*cis*, двойное — *dis* и т. д. При этомъ никогда навѣрное не знаешь, полагается ли д в а ж д ы *cis* или *dis*, о д н о з а д р у г и м ъ, или дѣйствительное двойное повышеніе.

*) Страннымъ кажется, что двойной діэзъ имѣетъ видъ простаго, а простой — видъ двойнаго (двухъ сдвинутыхъ крестовъ). Это происходитъ оттого, что двойной діэзъ вошелъ въ употребленіе позднѣе простаго, и дѣйствительно удвоеніе вида такъ называемаго простаго креста

или ## или

нашли слишкомъ пестрымъ и неудобнымъ; тогда и приняли простой видъ креста.

Впрочемъ, хорошо, что чаще употребляемый простой діэзъ имѣетъ форму сильнѣе бросающуюся въ глаза.
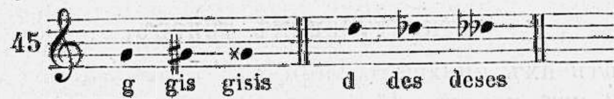
Д в о й н о е п о н и ж е н і е означается двойнымъ *b*,

bb

или также простымъ, по крупнѣе написаннымъ *b*; первое обозначеніе, конечно, яснѣе. Если двойное *b* является передъ нотой, то берется не первоначальный и не ближайшій, а в т о р о й болѣе низкій клавишъ. Если двойное *b* стоитъ, напр. передъ *d*, то берется не *d*, не *des*, а ближайшій клавишъ ниже *des* (обозначенный на рисункѣ 1 и *c*). Къ названію нотъ прибавляется вдвойнѣ слогъ пониженія *es*, такъ что
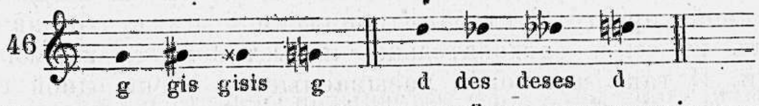
изъ	*c*	дѣлается	*ceses*,	
—	*d*	—	*deses*,	
—	*e*	—	*eses*,	
—	*f*	—	*feses*,	
—	*g*	—	*geses*,	
—	*a*	—	*ases*	(болѣе употребительно *asas*)
—	*h*	—	*bb*	(вмѣсто *b—es*)

Въ слѣдующемъ примѣрѣ
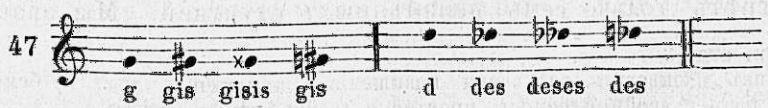


мы видимъ двойныя повышенія и двойныя пониженія.

Какъ должны отмѣняться двойное повышеніе и двойное пониженіе? З н а к о м ъ д в о й н а г о о т к а з а, напр.



Но какъ поступать, если мы двойное повышеніе или пониженіе хотимъ отмѣтить не вполнѣ, а только отчасти, т. е. если хотимъ возвратиться къ простому повышенію или пониженію?— Тогда слѣдуетъ намъ поставить т о л ь к о о д и н ъ отказъ: этого бы, строго говоря, должно быть достаточно. Но чтобы не вводить никого въ заблужденіе и чтобы простой знакъ не могъ быть принятъ за полный отказъ, позади простаго знака отказа ставятъ обыкновенно о д и н ъ, именно желаемый, діэзъ или бемоль.



Очевидно, что двойнымъ повышеніемъ и пониженіемъ вводится еще больше названій для одного и того-же тона, чѣмъ было до сихъ поръ (стр. 35), а именно теперь каждый тонъ можетъ носить три различныя названія.

c можетъ называться и *his* или *deses*,
cis — — *des* — *hisis*,
d — — *eses* — *cisis*,

и такимъ образомъ каждый тонъ можетъ принимать названіе одной изъ трехъ лежащихъ рядомъ ступеней. Причина, по которой нужны эти многочисленныя названія,—можетъ быть объяснена, какъ показано уже выше *), не здѣсь, а въ другомъ мѣстѣ. Мы желаемъ только указать на названія еще разъ и напомнить, что различно названные, но въ нашей системѣ одинаково высокіе (т. е. издаваемые тѣми же клавишами) тоны называются энгармоническими. Такъ *c*, *his* и *deses*, равно какъ *cis*, *des* и *hisis* и т. д.—суть тоны энгармоническіе.

Мы должны признаться также, что цѣль знака отказа здѣсь еще нельзя понять вполнѣ, мы увидимъ ее тогда, когда узнаемъ, какъ долго вообще дѣйствуетъ знакъ перемѣщенія **) (повышенія или пониженія). Но все это ученіе о знакахъ такъ легко понять въ связи, что мы не нашли нужнымъ раздѣлять его.

Теперь мы возвращаемся наконецъ къ

семи ступенямъ тоновъ,

чтобы узнать ихъ вполнѣ.

Приводя ихъ на стр. 11, мы уже говорили, что всѣ тоны носятъ названіе одной изъ семи ступеней или производное отъ него. Теперь мы видимъ, что каждая ступень можетъ являться въ пяти видахъ: неизмѣненной, просто и вдвойнѣ повышенной, просто и вдвойнѣ пониженной, такъ что она заключаетъ въ себѣ, слѣдовательно, пять тоновъ съ пятью названіями. И такъ всѣ тоны, называемые по имени одной ступени, мы впредь будемъ причислять къ этой ступени.

Слѣд. ступени *C* принадлежатъ тоны *c*, *cis*, *cisis*, *ces*, *ceses*.
— *D* — — *d*, *dis*, *disis*, *des*, *deses*.

и т. д., хотя эти тоны подъ другимъ названіемъ могутъ быть причислены и къ другой ступени, напр. тонъ *cis*, какъ *des*—къ ступени *D*, а какъ *hisis*—къ ступени *H****).

Только теперь, наконецъ, мы знаемъ все содержаніе нашей тоновой системы, изъ которой въ первой главѣ мы могли разсмотрѣть только семь неизмѣнныхъ ступеней. Мы знаемъ

*) Ср. стр. 35.

**) Такъ называютъ всѣ знаки повышенія и пониженія, діэзъ и бемоль, двойной діэзъ и двойной бемоль, простой и двойной знакъ отказа.

***) Впредь, въ настоящемъ переводѣ, для краткости письма, повышеніе и пониженіе тоновъ, простыя и двойныя, будутъ обозначаться просто соотвѣтственными хроматическими знаками (знаками перемѣщенія), поставленными за буквой измѣняемой ноты, напр. вмѣсто *cis* мы будемъ писать *c*♯, вмѣсто *ceses*—*c*♭♭, вмѣсто *disis*—*d*𝄪 и т. п.
Ред.

теперь, что каждая октава, кромѣ семи ступеней тоновъ (*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*), заключаетъ еще пять, получаемыхъ чрезъ повышеніе и пониженіе, промежуточныхъ тоновъ (*cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *ais*, или *des*, *es*, *ges*, *as*, *b*), т. е. въ цѣломъ обнимаетъ двѣнадцать различныхъ тоновъ; и теперь опредѣляемъ систему тоновъ какъ совокупность всѣхъ семи тоновъ вмѣстѣ съ ихъ повышеніями и пониженіями во всѣхъ октавахъ.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Измѣреніе тоновыхъ отношеній.

Въ музыкѣ тоны должны быть связываемы другъ съ другомъ, а потому необходимо опредѣлить ихъ взаимное отношеніе.

Уже при самомъ поверхностномъ взглядѣ легко замѣтить, что одинъ тонъ выше другаго, напр. *g* или *a* выше *c* той-же октавы. Но такъ какъ для каждаго тона есть много высшихъ и низшихъ тоновъ, то этотъ признакъ конечно весьма неопредѣленъ.

Точнѣе уже опредѣляется это отсчитываніемъ ступеней. Начинаютъ съ какой нибудь одной, называемой первой, отсюда ближайшая высшая называется второю, слѣдующая — третьей и т. д. При этомъ пользуются обыкновенно латинскими названіями чиселъ; поэтому

первая ступень	называется	примой	или	*prima*,
вторая	—	—	секундой —	*secunda*,
третья	—	—	терціей —	*tertia*,
четвертая	—	—	квартой —	*quarta*,
пятая	—	—	квинтой —	*quinta*,
шестая	—	—	секстой —	*sexta*,
седьмая	—	—	септимой —	*septima*.

Въ нѣкоторыхъ случаяхъ удобно считать дальше; тогда

восьмая	называется	октавой	или	*octava*,
девятая	—	ноной	—	*nona*,
десятая	—	децимой	—	*decima*,
одиннадцатая	—	ундецимой	—	*undecima*,
двѣнадцатая	—	дуодецимой	—	*duodecima*,
тринадцатая	—	терцдецимой	—	*decima tertia*,
четырнадцатая	—	квартдецимой	—	*decima quarta*.

Не трудно замѣтить, что восьмая ступень *) есть не иное что, какъ первая въ высшей октавѣ, девятая ничто иное, какъ вторая въ высшей октавѣ и т. д. Для большинства достаточно знать названія ступеней до октавы и ноны; другія же названія примѣняются только въ ученіи о композиціи, имєн-но въ ученіи о двойномъ контрапунктѣ.

И такъ если *C* принимается за приму, то *D* будетъ секунда, *E* терція, *F* кварта и т. д. Если за приму принимается *F*, то *G* будетъ секунда, *A* терція и т. д. Этимъ мы можемъ опредѣлить отношеніе тоновъ уже гораздо точнѣе; мы можемъ теперь сказать не только, что *G* напр. выше *C* (въ той-же октавѣ), но и что оно четырмя ступенями выше, что оно составляетъ пятую ступень или квинту отъ *C* **).

Сравнивая между собою два тона относительно высоты, мы тѣмъ ставимъ ихъ въ взаимное отношеніе. Общее названіе для такого отношенія—

интервалъ.

И такъ мы говоримъ: *C* и *D* составляютъ другъ съ другомъ интервалъ секунды, *G* съ *d*—интервалъ квинты, *C* съ *C*—интервалъ примы ***).

Однако и эти опредѣленія не вполнѣ удовлетворительны, ибо мы знаемъ, что каждая ступень обнимаетъ пять различныхъ тоновъ. Который же изъ нихъ слѣдуетъ принять? Если мы, напр. желаемъ получить квинту отъ *c*, то будетъ ли это *g*, или *g♯* или *g*×, *g♭* или *g♭♭*. Всѣ они стоятъ на пятой ступени отъ *c*, суть, слѣдовательно, всѣ квинты этого тона. Здѣсь отсчитываніе ступеней простыхъ названій интерваловъ оказывается неопредѣленнымъ.

По этому нужна болѣе точная

мѣра тона,

и для этого берутся самыя малыя водоизмѣненія или градаціи тоновъ нашей системы.

*) Уже раньше (стр. 12) совокупность всѣхъ семи ступеней (съ прибавле-ніемъ перемѣщаемыхъ тоновъ: стр. 39) мы назвали октавою.

**) По правилу, какъ сказано, тоны отсчитываются снизу вверхъ. Если же-лаютъ отсчитывать наоборотъ, отъ верхняго тона къ нижнему, то предъ назва-ніемъ числа ставятъ слово нижній или суб-. Такъ *F* относительно *G* есть нижняя или суб-секунда, относительно *A*—нижняя или суб-терція и т. д. Въ противуположность этому къ обыкновенному счету приставляютъ иногда слово верхній, говорятъ напр., *C* относительно *F*—нижняя кварта, а *H* относительно *F*—верхняя кварта.

***) Названіе интервалъ въ переводѣ значитъ: промежутокъ, т. е. го-дится собственно только къ тонамъ различной высоты, но не къ примѣ, въ которой тонъ сравнивается самъ съ собою. Но такъ какъ и это отношеніе мы должны принять въ соображеніе, то и къ нему мы примѣняемъ это названіе, хотя въ и неточно.

Намъ необходимы двѣ мѣры ихъ, которыя мы называемъ

Цѣлый тонъ и полутонъ *).

Цѣлый тонъ образуютъ тоны двухъ лежащихъ рядомъ другъ съ другомъ ступеней, между которыми въ нашей системѣ заключается еще одинъ какой нибудь тонъ (на клавіатурѣ еще какой нибудь клавишъ). Такимъ образомъ *c* и *d* составляютъ цѣлый тонъ, потому что они принадлежатъ двумъ рядомъ лежащимъ ступенямъ, между которыми находится еще одинъ тонъ, *c♯* или *d♭*. Подобно этому *c♯* и *d♯*, *e* и *f♯*, *b* и *c* суть тоны цѣлые, ибо они стоятъ на двухъ рядомъ лежащихъ ступеняхъ (*c♯* и *d♯* стоятъ на ступеняхъ *C* и *D*, *f♯* на ступени *F*, *b* на ступени *H*; значитъ въ этихъ случаяхъ ступени *C* и *D*, *E* и *F*, *H* и *C* лежатъ рядомъ одна съ другой), а между ними лежитъ еще тонъ — именно *d* между *c♯* и *d♯*, *f* между *e* и *f♯*, *h* между *b* и *c* **). Мы видимъ, что и здѣсь дѣло не въ томъ,

*) До настоящаго времени наше ученіе (а также и первыя изданія настоя-щаго труда) считало необходимымъ принимать, заимствованную изъ акустики мѣру тройкаго рода: цѣлый тонъ, полутонъ большой и полутонъ малый. Большой полутонъ составляли два тона, обозначаемые двумя, рядомъ лежащими ступенями, безъ промежутка, напр. *h* и *e*, *c* и *d♭*, *f♯* и *g*; малый же полутонъ—два обозначаемые одною и тою же ступенью тона, безъ промежуточ-наго тона, напр. *h* и *h♯*, *c* и *c♯*, *f* и *f♯*, *b* и *h* и т. д. За основную мѣру для этихъ трехъ мѣръ принимали далѣе малѣйшую различимую слухомъ градацію тона, которой давали названіе комма, считая ихъ въ цѣломъ тонѣ девять, въ большомъ полутонѣ пять, а въ маломъ—четыре.

Однако все это подраздѣленіе остается безъ всякаго практич-скаго примѣненія, а потому и не заслуживаетъ, чтобы его удерживать въ учебникѣ музыки. Ибо 1) дѣйствительная разница мѣры тона между большимъ и малымъ полутономъ давно устранена систематически темпераціей, хотя мо-жетъ представляться въ голосѣ и во многихъ инструментахъ и дѣйствительно употребляется иногда въ видѣ исключенія, для особаго выраженія, въ игрѣ и пѣніи соло, обыкновенно же и систематически въ нашей музыкѣ *c*—*c♯* звучитъ такъ-же какъ *c*—*d♭*, *h*—*c* такъ-же. какъ *b*—*h* или *c*—*c♯*. 2) Опредѣленіе интервала выводится такъ-же вѣрно и безъ этого различенія. Пониженная терція напр. отъ *c* должна называться *e♭* и не можетъ называться *d♯*, ибо *c*—*d♯* вовсе не терція. 3) Тоже самое слѣдуетъ изъ опредѣленія гаммъ, аккордовъ, при-крашивающихъ и проходящихъ тоновъ и т. д. — Для основательнаго образова-нія необходимо столько истиннаго знанія, что мы не обязаны и не въ правѣ навязывать учащемуся еще подобное безполезное знаніе.

Упоминая здѣсь о малѣйшей ощутительной для слуха мѣрѣ тона (комма), примѣнимъ ее къ поясненію опредѣленія понятія, приведеннаго на стр. 11. Чистымъ мы называемъ строй тона или тонъ, когда онъ имѣетъ надлежащую ему соотвѣтственную въ системѣ тоновъ мѣру, нечистымъ, когда онъ на одну или нѣсколько коммъ стоитъ выше или ниже ея.

**) Здѣсь обнаруживается вліяніе двойныхъ названій, которыя мы приняли на стр. 35 и 38. *C♯* и *d♯*, *e* и *f♯* суть цѣлые тоны, но *d♭* и *d♯*, *e* и *g♭* нѣтъ, ибо *d♭* и *d♯* принадлежатъ одной и той-же ступени, а *e* и *g♭* не рядомъ лежащимъ, а первой и третьей. Однако-же это суть тоны одинаковой высоты, — и мы отъ дальнѣйшаго изученія должны ждать объясненія, къ чему нужно это различіе, основывающееся, повидимому, только на названіи.

взяты-ли тоны, составляющіе цѣлый тонъ, на черныхъ или бѣлыхъ клавишахъ, и приходится ли на промежуточный тонъ черный или бѣлый клавишъ.

Полутонъ составляютъ два тона, принадлежащіе одной и той же или двумъ рядомъ лежащимъ ступенямъ, между которыми въ нашей системѣ не существуетъ никакаго тона. Такъ *h* и *h*♯, *c* и *c*♯, *f*♯ и *f*×, *d*♭ и *d*♭♭ составляютъ полутоны, ибо они принадлежатъ одной и той же ступени и между ними въ нашей тоновой системѣ нѣтъ никакаго промежуточнаго тона, а на нашей клавіатурѣ ни одного промежуточнаго клавиша. Такъ же *h* и *c*, *c* и *d*♭, *f*♯ и *g* образуютъ полутонъ, ибо они принадлежатъ рядомъ лежащимъ ступенямъ и не имѣютъ между собою никакаго промежуточнаго тона *).

Этими мѣрами точно опредѣляется каждое отношеніе тоновъ въ нашей тоновой системѣ **); именно отсчитываютъ, сколько въ немъ содержится полутоновъ и цѣлыхъ тоновъ.

Изслѣдуя прежде всего цѣлый тонъ, напр. *c*—*d*, мы находимъ, что онъ содержитъ два полутона, именно *c*—*c*♯ и *c*♯—*d*, или (что одно и тоже) *c*—*d*♭ и *d*♭—*d*.

Если мы разсмотримъ терцію *c*—*e*, то найдемъ, что она содержитъ два цѣлые тона (*c*—*d* и *d*—*e*)

Разсматривая септиму *c*—*h*, мы находимъ въ ней

2 цѣлые тона, *c*—*d* и *d*—*e*

1 полутонъ *e*—*f*,

и еще

3 цѣлые тона, *f*—*g*, *g*—*a*, *a*—*h*.

Тотъ-же результатъ получимъ мы при всякомъ другомъ родѣ измѣреній напр. такъ:

2 цѣлые тона, *c*—*d*, *d*—*e*,
1 цѣлый тонъ, *e*—*f*♯,
1 цѣлый тонъ, *f*♯—*g*♯,
1 полутонъ, *g*♯—*a*, — или 1 цѣлый тонъ *g*♯—*a*♯, —
1 цѣлый тонъ, *a*—*h*, — или 1 полутонъ *a*♯—*h*;

мы можемъ, слѣдовательно, измѣрять вездѣ по своему усмотрѣнію, т. е. какъ намъ кажется наиболѣе удобнымъ.

Теперь только мы можемъ обозначить тоновыя отношенія самымъ опредѣленнымъ образомъ. Если мы отъ *c* желаемъ получить ту септиму, которая лежитъ пятью цѣлыми тонами и однимъ полутономъ выше, то это можетъ быть только *h*, ибо *b* было бы удалено отъ *c* только на четыре цѣлые тона (*c*—*d*, *d*—*e*, *f*—*g*, *g*—*a*) и на два полутона (*e*—*f*, *a*—*b*)*), т. е. однимъ полутономъ ближе, *a*—*h*♯ на шесть цѣлыхъ тоновъ (*c*—*d*, *d*—*e*, *e*—*f*♯, *f*♯—*g*♯, *g*♯—*a*♯, *a*♯—*h*♯), т. е. однимъ полутономъ дальше; *bb* находилось-бы еще ближе нежели *b*, а *h*× еще дальше нежели *h*♯.

*) И здѣсь бросается съ глаза энгармоническое равенство *h* — *h*♯, *c* — *c*♯ и т. д. съ *h* — *c*, *c* — *d*♭ и т. д.

**) Не всякое отношеніе тоновъ вообще, ибо математика учитъ, что всякая величина, а слѣдовательно и разстояніе двухъ тоновъ другъ отъ друга, дѣлимы до безконечности; значитъ, возможны безчисленныя тоновыя отношенія (стр. 10). Кромѣ того не всегда и не вездѣ употреблялись принимаемыя нами тоновыя отношенія, но нерѣдко совершенно другія, на основаніи другой системы или только въ видѣ попытокъ; мы узнаемъ это изъ акустики и исторіи музыки (ср. между прочимъ и ст. автора о греческой музыкѣ въ Universal-Lexicon der Tonkunst).

Однако было бы слишкомъ хлопотливо выводить мѣру интервала каждый разъ, когда нужно точно опредѣлить его величину. Поэтому различаютъ

четыре класса интерваловъ,

и истинную величину каждаго интервала точно опредѣляютъ особымъ прилагательнымъ. Каждый интервалъ можетъ быть

большимъ .... или
малымъ .... или
уменьшеннымъ .... или
увеличеннымъ (чрезмѣрнымъ).

Каждый малый интервалъ образуется чрезъ уменьшеніе большаго на одинъ полутонъ, иначе — онъ на одинъ полутонъ меньше, нежели такой-же большой, напр. малая квинта или малая секста на одинъ полутонъ меньше, чѣмъ большая квинта или большая секста.

Каждый уменьшенный интервалъ на одинъ полутонъ меньше малаго, или двумя полутонами меньше большаго.

Каждый увеличенный интервалъ однимъ полутономъ больше большаго интервала. При этомъ случаѣ мы замѣтимъ, что на языкѣ нашего искусства

уменьшенный принимается меньшимъ, нежели малый, а

увеличенный — большимъ, нежели большой.

И такъ, коль скоро мы знаемъ, какъ велики большіе интервалы, мы легко можемъ сдѣлать изъ нихъ малые, уменьшенные и увеличенныя, уменьшая ихъ на одинъ или два полутона, или увеличивая на одинъ полутонъ. Для представленія большихъ интерваловъ можетъ служить удобозапоминаемая

послѣдовательность ступеней тоновъ.

Въ слѣдующемъ ряду тоновъ, каждый тонъ составляетъ большой интервалъ съ начальнымъ тономъ. Слѣдовательно

*) Не можемъ-ли мы сказать: пять цѣлыхъ тоновъ? т. е. вмѣсто двухъ полутоновъ счесть одинъ цѣлый? Тогда намъ пришлось-бы считать такъ: *c* — *d*, *d*—*e*, *e*—*f*♯, *f*♯—*g*♯, *g*♯—*a*♯. Однако *a*♯ не есть септима *c*, хотя энгармонически ровна ей, а *g*♯ — *b* вовсе не цѣлый тонъ, потому что ступени *g* и *h* не лежатъ рядомъ.



$c - d$ большая секунда,
$c - e$ — терція,
$c - f$ — кварта,
$c - g$ — квинта*),
$c - a$ — секста,
$c - h$ — септима,
$c - \bar{c}$ — октава,
$c - \bar{d}$ — нона,

и т. д.**); мы не можемъ забыть этого, пока будемъ помнить названія ступеней и то, что въ нихъ заключается норма для большихъ интерваловъ.

Такимъ образомъ мы видимъ, что

большая	секунда	содержитъ	1	цѣлый тонъ	
—	терція	—	2	цѣлые тона	
—	кварта	—	2	—	и 1 полутонъ
—	квинта	—	3	—	1 —
—	секста	—	4	—	1 —
—	септима	—	5	—	1 —
—	октава	—	5	—	2 —
—	нона	—	6	—	2 —

*) Названія эти у музыкантовъ и писателей еще вовсе не установились. Большая и малая терціи называются также твердою и мягкою, или мажорною и минорною терціями, большая квинта называется чистою квинтою (какъ будто не каждый интервалъ долженъ быть чистымъ), а малая—ложною (фальшивою квинтою), хотя конечно, на своемъ мѣстѣ, она такъ-же правильна, какъ и всякій другой интервалъ.

Всего замѣчательнѣе названіе кварты (состоящей изъ двухъ тоновъ и одного полутона) $c - f$—малою квартою, а кварты $f - h$ или $c - f\sharp$ (изъ трехъ цѣлыхъ тоновъ) большою квартою. Названіе это имѣетъ основаніе не только въ употребленіи прежнихъ писателей, но и въ параллелизмѣ. Именно большая секунда и большая терція при обращеніи даютъ малую септиму и малую сексту, поэтому кажется, логичнымъ: кварту, происходящую изъ обращенія большой квинты называть малою. Однако эти отношенія обращеній не имѣютъ никакаго практическаго значенія, и кажется сообразнѣе называть всѣ интервалы приведенной выше гаммы, относительно основнаго тона—большими. Это даетъ намъ возможность пользоваться означенной выше легкой методой опредѣленія интерваловъ.

**) Надо помнить, что только отношеніе основнаго тона къ каждому высшему даетъ настоящій интервалъ. Между же собой эти высшіе тоны даютъ разные интервалы; напр. $d - f$ и $e - g$ не суть большія терціи, $f - h$ не есть большая кварта, какъ показываютъ приведенныя мѣры.

Если бы мы позабыли одну изъ этихъ величинъ, то намъ стоило-бы лишь вспомнить интервалъ изъ названія ступени и измѣрить его *).

Если мы хотимъ представить большой интервалъ отъ какаго нибудь другаго тона, то мы устанавливаемъ прежде над-

*) Здѣсь должно принять въ соображеніе еще одно особое различіе интерваловъ, которое имѣетъ начало въ теоріи музыки и хотя, на нашъ взглядъ, и не представляетъ особенной важности, но не должно оставаться вовсе неизвѣстнымъ музыканту и любителю искусства.

Чтобы понять его, должно замѣтить себѣ изъ акустики (стр. 10), что тонъ тѣмъ выше, чѣмъ быстрѣе колебанія, дѣлаемыя звучащимъ тѣломъ, что, если какой нибудь тонъ требуетъ одного колебанія, то его высшая октава требуетъ ихъ въ тоже самое время два (т. е. удвоенной быстроты), высшая квинта — три, вторая высшая октава — четыре, ближайшая большая терція, выше этой октавы,—пять и ближайшая малая терція — шесть. Если принять, что звучащее тѣло, дѣлая въ секунду одно колебаніе, даетъ большое C, то звучащее тѣло, дѣлающее два колебанія въ секунду, давало бы c малое. Такимъ образомъ тоны:

$$C : c : g : \bar{c} : \bar{e} : \bar{g} \text{ относятся какъ}$$
$$1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6$$

Ближайшее слѣдующее числовое отношеніе было-бы $6 : 7$; оно давало бы тонъ, для котораго мы (хотя и не вполнѣ точно) должны были бы поставить тонъ $\bar{b}$, малую септиму отъ $\bar{c}$.

Теперь мы можемъ понять взглядъ прежняго ученія. Именно отличали двоякіе интервалы:

консонансы (созвучія)—или пріятнозвучащіе и
диссонансы или непріятно или менѣе пріятно звучащіе.

Консонансами считались: однозвучіе, большая октава, б. квинта, б. кварта, большая и малая терціи и б. и м. секста, диссонансами—всѣ остальные интервалы

Различіе это во всякомъ случаѣ слѣдуетъ назвать несущественнымъ такъ какъ дѣло музыки не состоитъ исключительно или главнымъ образомъ въ служеніи забавой или раздраженіемъ чувства пріятными или непріятными звуковыми отношеніями, она, напротивъ, возбуждаетъ наше чувство только для того, чтобы подѣйствовать чрезъ него на душу. Вслѣдствіе того, приведенное различіе интерваловъ поверхностно. Ибо сущность, смыслъ интервала отнюдь не можетъ быть исчерпанъ тѣмъ, что мы его называемъ пріятнымъ (проще или легче воспринимаемымъ) или непріятнымъ; уже въ этомъ сочиненіи, во второй главѣ шестой части, и основательнѣе въ наукѣ о музыкѣ, будутъ даны объ этомъ совершенно другія понятія; поверхносность дѣлается очевидною уже въ томъ, что одинъ и тотъ-же классъ обнимаетъ собою всевозможные и притомъ столь различные интервалы, каковы кварты, терціи, октавы и пр., или всѣ уменьшенные и увеличенные интервалы и т. д. безъ ближайшаго ихъ различія. Наконецъ, дѣленіе чисто произвольно, — по крайней мѣрѣ въ томъ видѣ, какъ оно принимается. Ибо въ постоянно равномѣрно увеличивающейся прогрессіи $1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7$..... мы не имѣемъ болѣе основанія ставить преграду при $6 : 7$, чѣмъ при $5 : 6$ или $7 : 8$. И дѣйствительно, нѣкоторые теоретики не остановились и на этомъ раздѣленіи. Они раздѣлили консонансы на совершенные (октава и квинта) и несовершенные (кварта, большая и малая терціи и б. и м. сексты), далѣе диссонансы они дѣлили на существенные и случайные, изъ которыхъ послѣдніе обнимали всѣ входящіе въ извѣстный строй (Tonart) чуждые тоны. Наконецъ, нѣкоторые всегда, а другіе иногда только разсматри-

лежащую ступень, затѣмъ измѣряемъ разстояніе и придаемъ или отнимаемъ, если находимъ ее меньшею или большею, чѣмъ слѣдуетъ. Если мы хотимъ напр. опредѣлить большую кварту отъ *f*, то мы находимъ прежде всего, что четвертая ступень отъ *f* есть *h*; но *f*—*h* содержитъ три цѣлые тона, а наша нормальная кварта *c*—*f* имѣетъ только два цѣлые тона и одинъ полутонъ; слѣдовательно, мы должны уменьшить *f*—*h*, *h* превратить въ *b*, и тогда имѣемъ цѣлые тоны *f*—*g*, *g*—*a*, и полутонъ *a*—*b*. Если же мы желаемъ получить большую квинту отъ *h*, то мы должны прежде всего взять ступень квинты, *f*, и затѣмъ измѣрять интервалъ соотвѣтственно нормальной квинтѣ *c*—*g*. Она заключаетъ три цѣлые тона (*c*—*d*, *d*—*e*, *f*—*g*) и одинъ полутонъ *e*—*f*, а наша квинта только два цѣлые тона (*c*—*d*, *d*—*e*) и два полутона (*h*—*c* и *e*—*f*), значитъ, мала. Поэтому возвышаемъ *f*—въ *f*♯, чрезъ что полутонъ *e*—*f* превращается въ цѣлый тонъ, и получаемъ большую квинту *h*—*f*♯.

Коль скоро мы имѣемъ большой интервалъ, то изъ него легко сдѣлать малый, уменьшенный или увеличенный; мы прибавляемъ къ нему или убавляемъ, посредствомъ повышенія и пониженія, столько полутоновъ, сколько требуетъ разница между ними (стр. 43), положимъ, напр. нужно большую квинту *c*—*g* обратить въ малую — мы должны отнять одинъ полутонъ, т. е. *g* понизить въ *g*♭: *c*—*g*♭ есть малая квинта. Слѣдовательно, малые интервалы напр. отъ *C* суть:

c—*d*♭	малая	секунда,
c—*e*♭	—	терція,
c—*f*♭	—	кварта,
c—*g*♭	—	квинта,
c—*a*♭	—	секста,
c—*b*	—	септима.

Если *c*—*g* должно обратить въ увеличенную квинту, то *g* должно поднять на одинъ полутонъ. Если мы хотимъ большую септиму *c*♯—*h*♯ обратить въ малую, то *h*♯ должно быть понижено на полутонъ въ *h*, если нужно малую септиму *c*♯—*h* обратить въ уменьшенную, то *h* нужно понизить снова, въ *b*; *c*♯—*b* есть уменьшенная септима.

ваютъ кварту какъ диссонансъ. Такимъ образомъ прилагали искреннюю заботу о томъ, чтобы безъ нужды отяготщать и себя и учащагося и удаляться отъ сущности дѣла.

Основательнѣе разбирается этотъ вопросъ и нѣкоторые другіе, важные для изученія искусства, въ сочиненіи автора: «Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit» изд. Брейткопфа и Гэртеля, Лейпцигъ.

Впрочемъ, мы только для большей наглядности приняли, что существуютъ тоны въ одно или два колебанія. Также и это изложено въ примѣчаніи на стр. 10; большое *C* (стр. 13 примѣч.) должно давать сумму 128 (или ближайшую къ ней) колебаній въ секунду.

Мы видимъ, что легко составить всякій малый, уменьшенный или увеличенный интервалъ.

Начинающему изучать эту часть теоріи*) мы совѣтуемъ упражняться двоякимъ образомъ. Во первыхъ: письменно, пусть онъ пишетъ всѣ большіе интервалы отъ каждаго тона (какъ мы дѣлали на стр. 44), за тѣмъ всѣ малые (какъ мы дѣлали выше), затѣмъ пусть онъ беретъ то одинъ, то другой большой интервалъ (напр. *g*—*d*, *g*♭—*d*♭. большую квинту) и обращаетъ его въ малый, (*g*—*d*♭, *g*♭—*d*♭♭), уменьшенный (*g*—*d*♭♭, *g*♭—*d*♭♭♭**), или увеличенный; (*g*—*d*♯, *g*♭—*d*). Во вторыхъ: пусть онъ упражняетъ свое чувство въ распознаваніи интерваловъ, особенно большихъ и малыхъ, пусть онъ отъискиваетъ по слуху разные интервалы (напр. большія квинты, большія и малыя терціи и сексты, малыя септимы), на какихъ угодно ступеняхъ; если ему покажется, что онъ нашелъ ихъ, пусть онъ обозначитъ тоны и измѣряетъ величину интервала; это покажетъ ему, вѣрно-ли онъ его взялъ.

Ясно, что при помощи двойныхъ повышеній и пониженій можно было-бы составить еще много интерваловъ. Уменьшенную септиму *c*♯—*b* можно было бы обратить въ вдвойнѣ уменьшенную, понизивъ еще разъ *b*, а чрезъ новое повышеніе *c*♯—въ втройнѣ уменьшенную септиму (*c*♯—*bb* и *c*×—*bb*); увеличенная квинта *c*—*g*♯ могла-бы быть распространена еще на два или

*) Указывая здѣсь начинающему сперва на теоретическій, а затѣмъ только на чувственный пріемъ знанія, мы уже предполагаемъ болѣе или менѣе продолжительное чисто практическое занятіе музыкою и надѣемся (или требуемъ), что учитель въ этомъ занятіи не пропуститъ случая къ возбужденію и проясненію музыкальнаго чувства ученика. Ибо въ искусствѣ все теоретическое мертво или совершенно безплодно, если ему не предшествуетъ или не сопровождаетъ его чувственное и наглядное познаніе; отсчитываніе, вымѣриваніе и называніе интерваловъ, безъ готоваго уже вѣрнаго и яснаго представленія о ихъ осмысленномъ значеніи, при изученіи музыки составляетъ совершенно ненужное и пустое обремененіе ума и памяти. Учителямъ и всѣмъ интересующимся этимъ важнымъ вопросомъ рекомендуемъ прочесть соч. автора: «Methode der Musik, die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege» (1855 г. изд. Брейткопфа и Гэртеля).—Если музыкальное чувство развито или если независимо отъ этого наступило время теоретическому изученію, то оно должно выступить впередъ и соединиться съ чувственнымъ познаніемъ (ср. стр. 51).

**) Здѣсь встрѣчаемъ мы тройное пониженіе, о которомъ выше (стр. 34) ничего не было сказано. Причиной нашего молчанія было то, что тройныя пониженія и повышенія не употребляются, не нужны, или нужны только чрезвычайно рѣдко. Подобные вовсе невходящіе въ употребленіе интервалы, которые исчислялись и отмѣчались педантами учителями, назывались прежде, въ насмѣшку, бумажными интервалами; они существовали только на терпѣливой бумагѣ—которая до сихъ поръ еще выноситъ на себѣ много безполезныхъ таблицъ и всякаго другаго груза, чертимыхъ несвѣдущими учителями и ихъ бѣдными учениками. Наше случайное *d*♭♭♭ (*deseses*) мы также могли бы не принимать въ расчетъ; достаточно для учителя и ученика ограничиться въ этомъ случаѣ хоть бѣглымъ упоминаніемъ, такъ какъ въ подобномъ упражненіи нѣтъ ни надобности, ни пользы.

на три полутона (c—$g^{\times}$, $c\flat$—$g^{\times}$, $c\flat\flat$—$g^{\times}$). Если бы захотѣли перейти за двойной діэзъ и бемоль, до тройныхъ повышеній и пониженій, то число интерваловъ увеличилось бы неизмѣримо. Но къ счастью (какъ сказано въ послѣднемъ примѣчаніи), всѣ эти фабрикаціи въ дѣйствительномъ искусствѣ мы можемъ оставлять безъ употребленія, а потому разъ на всегда устранимъ ихъ.

Въ предъидущей главѣ мы познакомились съ энгармоническими тонами. Теперь мы находимъ интервалы, которые, при одинаковой высотѣ обоихъ составныхъ ихъ тоновъ, должны быть называемы совершенно иначе, а потому извѣстны у насъ подъ именемъ

энгармоническихъ интерваловъ.

Они находятся легко, переименовывая въ данномъ интервалѣ энгармонически одинъ или оба его тона. Обратимъ напр. въ малой терціи c—$e\flat$, $e\flat$ энгарманически въ $d\sharp$, тогда является увеличенная секунда c—$d\sharp$, тоны которой въ нашей тоновой системѣ имѣютъ одинаковую высоту съ терціей c—$e\flat$. Переименуемъ въ увеличенной квинтѣ c—$g\sharp$ высшій тонъ, и мы получимъ малую сексту c—$a\flat$. Такъ изъ уменьшенной септимы $c\sharp$—b дѣлается большая секста $c\sharp$—$a\sharp$ или $d\flat$—b, подобно тому какъ изъ квинты $c\sharp$—$g\sharp$ чрезъ переименовываніе обоихъ тоновъ происходитъ другая квинта $d\flat$—$a\flat$. Подобныхъ превращеній можно сдѣлать множество.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Роды гаммы.

Мы узнали, что имѣемъ въ музыкѣ семь ступеней тоновъ, которыя даютъ множество тоновъ и тоновыхъ отношеній. Во всякой отдѣльной пьесѣ всѣ эти тоны и ихъ отношенія могутъ встрѣчаться всевозможнымъ образомъ. Но каждая пьеса имѣетъ назначеніе выражать ограниченное содержаніе, хотя сколько нибудь опредѣленное направленіе, опредѣленный кругъ мыслей и ощущеній, слѣдовательно, естественно, что не въ каждую пьесу входятъ всѣ возможные тоны, по крайней мѣрѣ не всѣ съ одинаковой важностью, но для каждой пьесы очерчивается опредѣленный кругъ тоновъ и отношеній, въ которомъ исключительно или преимущественно и вращается пьеса.

Это обстоятельство облегчаетъ дѣло обученія, способствуетъ введенію ученика въ обширное царство тоновыхъ фигуръ и сочетаній, безъ опасности запутаться и затеряться въ безчисленномъ множествѣ различныхъ тоновыхъ образовъ.

Основой для каждой пьесы служатъ естественно

семь ступеней тоновъ.

Но каждая ступень можетъ представляться въ пяти видахъ, и это даетъ возможность почти безконечныхъ соединеній семи ступеней тоновъ, можно-бы было начать напр. (съ c—d—e—f, или $c\sharp$—d—e—f, или $c\flat$—d—e—f, или c—$d\sharp$—e—f, или $c\sharp$—$d\sharp$—e—f и т. д.

Изъ всѣхъ этихъ возможныхъ родовъ система новѣйшей музыки беретъ два, какъ единственно существенные. Они называются

родами гаммы*),

и именно мажорнымъ (*Dur*) и минорнымъ (*Moll*).

И тотъ и другой сходны въ томъ, что въ нихъ содержится семь ступеней гаммы. Въ чемъ же они различаются? Въ взаимныхъ отношеніяхъ ступеней, въ величинѣ интерваловъ, составляемыхъ каждою ступенью относительно первой.

Мажорный родъ

содержитъ только большіе интервалы т. е. всѣ тоны его гаммы образуютъ большіе интервалы съ первой, основной ступенью. За примою слѣдуетъ, значитъ, большая секунда,

---

*) Это названіе (родъ) употребляется и въ другомъ смыслѣ. Послѣдовательный рядъ тоновъ, въ которомъ каждая ступень входитъ только одинъ разъ (или который составляется изъ цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ), называютъ діатоническимъ родомъ, а рядъ, идущій только полутонами (стр. 36),—хроматическимъ родомъ, и наконецъ тотъ, въ которомъ проходятъ всѣ тоны (или покрайнѣй мѣрѣ хроматическіе) съ ихъ энгармоническими двойными названіями (c—$c\sharp$—$d\flat$—d—$d\sharp$—e—$e\flat$ и т. д.),— энгармоническимъ родомъ. Но послѣдніе два рода было бы неудобно принять за основаніе въ системѣ музыкальной композиціи, потому что такъ называемый хроматическій родъ заключаетъ уже всѣ дѣйствительно существующіе тоны и тѣмъ уничтожаетъ разницу между двумя и болѣе родами, а энгармоническій родъ заключаетъ въ себѣ также всѣ тоны по два или болѣе разъ и, кромѣ того, подъ различными названіями. Мнѣніе, будто древнее греческое музыкальное искусство пользовалось этими или нѣкоторымъ образомъ подобными, одинаково называвшимися рядами тоновъ, какъ родами, какъ основаніемъ композиціи, кажется ошибочнымъ, хотя за него и говорятъ показанія греческихъ теоретиковъ (ср. ст. авт. о греч. музыкѣ въ Universal-Lexicon der Tonkunst); отъ нихъ-то и перешли къ намъ приведенныя древнія названія. Такимъ образомъ изъ трехъ приведенныхъ только что родовъ, мы можемъ вывести одно, а именно, что все дѣленіе, основанное на этихъ понятіяхъ, ни къ чему негодно.

Наше названіе родъ слѣдуетъ понимать въ смыслѣ пола, ибо мажоръ и миноръ относятся другъ къ другу подобно мужескому и женскому началу. Миноръ не есть нѣчто первоначально коренное, первообразное, а происходитъ или образуется изъ мажора.

большая терція, б. кварта, б. квинта, б. секста и б. септима. Слѣдовательно, въ первоначальной послѣдовательности ступеней (стр. 11)

c—d—e—f—g—a—h

мы видимъ типъ мажорнаго рода. — Если мы при обозначеніи отношеній не хотимъ всегда возвращаться къ первому тону, то мы измѣряемъ разстояніе каждой ступени отъ слѣдующей. Тогда мы находимъ, что первая отстоитъ отъ второй на цѣлый тонъ, эта отъ третьей—на цѣлый тонъ, третья отъ четвертой—на полутонъ и т. д. Вотъ

$$c\underbrace{\quad}_{1}d\underbrace{\quad}_{1}e\underbrace{\quad}_{1/2}f\underbrace{\quad}_{1}g\underbrace{\quad}_{1}a\underbrace{\quad}_{1}h\underbrace{\quad}_{1/2}c$$

всѣ разстоянія ступеней другъ отъ друга: сперва слѣдуютъ два цѣлые тона и одинъ полутонъ, потомъ снова три цѣлые тона и еще одинъ полутонъ.

Минорный родъ

содержитъ также только большіе интервалы, за исключеніемъ терціи и сексты, которыя суть малыя. Мы знаемъ, какъ большіе интервалы превращаются въ малые, а потому изъ мажорнаго рода можемъ легко сдѣлать минорный. Стоитъ только понизить терцію и сексту, чтобы напр. *C* мажоръ

c—d—e—f—g—a—h

превратить въ *C*—миноръ

c—d—e♭—f—g—a♭—h—c.

Отсюда находимъ мы, что рядъ гамма минорнаго рода имѣетъ слѣдующій видъ:

$$c\underbrace{\quad}_{1}d\underbrace{\quad}_{1/2}e\flat\underbrace{\quad}_{1}f\underbrace{\quad}_{1}g\underbrace{\quad}_{1/2}a\flat\underbrace{\quad}_{1\,1/2}h\underbrace{\quad}_{1/2}c$$

Страненъ здѣсь интервалъ въ полтора тона, т. е. увеличенной секунды, *a♭—h*, вовсе не существующій въ мажорномъ родѣ и встрѣчающійся въ минорномъ только одинъ разъ, поэтому-то мы ощущаемъ въ ходѣ этой гаммы

48

при названномъ интервалѣ, какъ и вообще при всѣхъ увеличенныхъ интервалахъ, какую то болѣзненность. Это однако же имѣетъ мѣсто не во всякой послѣдовательности тоновъ, напр. въ слѣдующей

49

(гдѣ увеличенная секунда обойдена). При образованіи родовъ дѣло идетъ вовсе не о томъ, чтобы найти возможно мягкую и пріятную — гамму *), но наиболѣе удобную основу для композиціи.

Но почему оба рода образуются такъ, а не иначе? Почему мажорный родъ содержитъ только большіе интервалы? и почему въ минорномъ принимаются малыми только терція и секста?—Эти вопросы разрѣшаются позже, а теперь достаточно знать оба рода съ ихъ дѣйствительными свойствами и научиться составлять ихъ гамму.

Между прочимъ укажемъ на средство, облегчающее упражненіе (см. стр. 47) для познанія мажорной гаммы, имѣющее цѣлью построеніе всѣхъ большихъ интерваловъ. Построеніе большихъ интерваловъ на данномъ тонѣ значитъ ничто иное, какъ построить на немъ мажорную гамму; для этого служитъ слухъ, а также данное на стр. 55 облегчающее трудъ указаніе. Поэтому легко находить

---

*) Этотъ странный взглядъ склонилъ многихъ учителей, составлять минорную гамму неправильно и при томъ различными способами. Именно при восхожденіи они давали ей только одну малую терцію:

c — d — e♭ — f — g — a — h — c,

а при нисхожденіи—малую терцію, м. сексту и м. септиму:

c — b — a♭ — g — f — e♭ — d — c.

Конечно, обѣ гаммы въ этомъ видѣ нѣжнѣе, чѣмъ съ увеличенной секундой; но понятіе, о единомъ родѣ гаммы этимъ вполнѣ уничтожается, секстой называется какъ *a*, такъ и *a♭*, септимой какъ *b* такъ и *h*, такимъ образомъ слѣдовало-бы этотъ родъ принять за два рода, или же слить оба эти рода въ одну гамму

c — d — e♭ — f — g — a♭ — a — b — h — c,

что давало-бы полудіатоническую, полухроматическую (стр. 35) гамму (діатоническая: *c — d — e♭ — f — g*, хроматическая: (*g—a♭—a—b—h—c*), которая сама по себѣ была бы слишкомъ пестра и неоднородна для достиженія цѣли своей; попытка эта опровергается еще опредѣленнѣе въ ученіи о гармоніи, какъ указано авторомъ въ 1-й части его ученія о композиціи. Тамъ же разбирается и недавно появившееся странное ученіе о трехъ родахъ гаммъ, мажорномъ, минорномъ и минорно-мажорномъ, или даже о четырехъ.

Совершенно другой вопросъ: можетъ-ли композиторъ уклоняться въ особыхъ случаяхъ (напр. для полученія болѣе нѣжной или болѣе плавной послѣдовательности тоновъ), отъ систематической гаммы № 48 и производить для этого измѣненія какъ № 49, или даже еще совершенно другія? Ученіе о композиціи даетъ ему эту свободу и показываетъ, какъ и на какомъ основаніи онъ можетъ ею пользоваться. Пусть учитель, для достиженія ученикомъ его ловкости и легкости въ игрѣ и пѣніи, на ряду съ основной гаммой будетъ упражнять его и въ болѣе плавныхъ формахъ—пусть даже онъ будетъ давать симъ послѣднимъ преимущество для техническаго упражненія, чтобы не навязывать чувству ученика слишкомъ часто болѣзненнаго характера систематической гаммы, способнаго при чрезмѣрномъ употребленіи, лишь мучить учащагося и притуплять его чувство. Только дѣлая такую уступку, въ особенныхъ случаяхъ, въ композиціи, или изъ состраданія къ чувству ученика, при его техническихъ упражненіяхъ, не слѣдуетъ въ принципѣ разрушать систему истинную и необходимую.

каждый отдѣльный большой интервалъ; стоитъ только на самомъ низкомъ его тонѣ построить мажорную гамму, напр чтобы найти большую квинту или септиму отъ *H*, слѣдуетъ вообразить себѣ мажорную гамму, построенную на тонѣ *H*.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Виды гаммы.

Выше мы уже замѣтили (стр. 40), что интервалы могутъ быть производимы отъ какой угодно ступени, какъ отъ *c*, такъ и отъ *d* или *e*, $c\sharp$ или $d\sharp$. Слѣдовательно, мы можемъ производить отъ каждаго произвольно взятаго тона всѣ большіе и малые интервалы, какъ это мы уже дѣлали въ видѣ отдѣльныхъ примѣровъ на стр. 46.

Слѣдовательно, и каждый родъ гаммы мы можемъ построить на каждомъ произвольномъ тонѣ, какъ на *c*, такъ и на $c\sharp$, *d* или $e\flat$, и т. д. Построеніе рода гиммы на опредѣленной ступени мы называемъ

видомъ гаммы*).

Слѣдовательно, бываютъ мажорные виды (построенія мажорнаго рода) и минорные виды (построенія минорнаго рода), и именно на каждомъ тонѣ, представляемомъ нашею системой, могутъ быть построены одинъ мажорный и одинъ минорный видъ.

Сколько тоновъ содержится въ нашей системѣ?

Во-первыхъ семь коренныхъ тоновъ:

$$c - d - e - f - g - a - h,$$

во-вторыхъ пять лежащихъ между ними полутоновъ,

$$c\sharp - d\sharp - f\sharp - g\sharp - a\sharp$$

т. е. всего двѣнадцать, что должно дать

---

*) До сихъ поръ у насъ, какъ для родовъ (Tongeschlecht) такъ и для видовъ (Tonart) гаммы, безразлично употреблялось, обширное и неопредѣленное названіе тонъ. Говорили: мажорный тонъ (вмѣсто мажорный родъ), тонъ-*C* (вм. видъ-*C*), что необходимо вело къ неточности опредѣленій обоихъ понятій. Въ переводѣ «Учебника гармоніи» — Рихтера я слово «Tonart» назвалъ строй, въ отличіе отъ церковныхъ средневѣковыхъ тоновъ, названныхъ мною ладами. Слово строй несравненно опредѣленнѣе общсупотребительнаго названія тонъ, нагдядно выражая собой тождественное отношеніе тоновъ различныхъ гаммъ, построенныхъ по двумъ типамъ (мажору и минору) на различныхъ ступеняхъ тоновой лѣстницы. Однако, въ отношеніи систематичности номенклатуры, должно отдать преимущество терминамъ, предложеннымъ и проведеннымъ переводчикомъ предлагаемаго учебника,—родъ и видъ, отличающимся простотой и точно выражающимъ видовое отношеніе нашихъ 24 гаммъ къ мажору и минору. *Ред.*

двѣнадцать мажорныхъ
и двѣнадцать минорныхъ видовъ.

Конечно, каждый изъ нашихъ тоновъ можетъ быть еще переименованъ энгармонически, полутоны отъ $c - d$ и т. д., названные выше $c\sharp - d\sharp$ и т. д., могли бы быть названы

$$d\flat - e\flat - g\flat - a\flat - b;$$

короче, какъ мы видѣли на стр. 38, каждый тонъ можетъ быть названъ трояко. Но отъ этого происходятъ не новые тоны, а только новыя названія.

Какъ же производятся различные виды гаммы?

Мы установляемъ по опредѣленному начальному тону всѣ семь ступеней и затѣмъ изслѣдуемъ, представляетъ ли каждая ступень указанное на стр. 50 разстояніе отъ другихъ, т. е. слѣдуютъ ли

въ мажорномъ 1, 1, $1/2$, 1, 1, 1, $1/2$ тона,
въ минорномъ 1, $1/2$, 1, 1, $1/2$, $1\,1/2$, $1/2$ тона.

Гдѣ промежутокъ слишкомъ малъ, мы возвышаемъ низкій тонъ, гдѣ онъ слишкомъ великъ—понижаемъ высокій тонъ до надлежащей мѣры.

Если напр. долженъ быть построенъ мажорный видъ отъ *A* или

A-мажоръ,

то мы установляемъ прежде всего отъ *A* всѣ ступени гаммы:

$$a - h - c - d - e - f - g - a.$$

Затѣмъ послѣдовательно изслѣдуемъ разстоянія. $A - h$ есть дѣйствительно цѣлый тонъ. $H - c$ есть только полутонъ, а долженъ быть цѣлый, поэтому мы возвышаемъ *c* въ $c\sharp$ и такимъ образомъ находимъ цѣлый тонъ $h - c\sharp$. Интервалы $c\sharp - d$ и $d - e$ вѣрны. Теперь долженъ снова слѣдовать цѣлый тонъ, а такъ какъ $e - f$ только полутонъ, то мы превращаемъ *f* въ $f\sharp$. Наконецъ слѣдуетъ еще *g* превратить въ $g\sharp$, чтобы вмѣсто полутона $f\sharp - g$ получить послѣдній цѣлый тонъ $f\sharp - g\sharp$. Гамма *A*-мажоръ будетъ слѣдовательно:

$$A - h - c\sharp - d - e - f\sharp - g\sharp - a.$$

Если мы хотимъ построить мажорный видъ на $A\flat$, то мы опять должны прежде всего написать ступени отъ $A\flat$

$$a\flat - h - c - d - e - f - g - a,$$

и затѣмъ измѣрить промежутки. Находя, что интервалъ $a\flat - h$ слишкомъ великъ для цѣлаго тона, мы должны *h* понизить въ *b*. Такъ поступаемъ мы и дальше и получаемъ гамму:

$$A\flat - b - c - d\flat - e\flat - f - g - a\flat.$$

Подобнымъ же образомъ мы можемъ построить и каждый

минорный видъ *). Но это намъ гораздо легче, если мы уже знаемъ основанный на томъ же тонѣ мажорный видъ; ибо тогда стоитъ только, безъ дальнѣйшаго измѣненія, понизить терцію и сексту, чтобы напр. *A*—мажоръ превратить въ *A*—миноръ

A—h—c♯—d—e—f♯—g♯—a

c *f*

A—h—c—d—e—f—g♯—a,

или *A♭*—мажоръ превратить въ *A♭*—миноръ—

A♭ — b — c — d♭ — e♭ — f — g — a♭

c♭ *f♭*

A♭ — b — c♭ — d♭ — e♭ — f — g — a♭ **).

Теперь только мы имѣемъ совершенно опредѣленную основу для каждой музыкальной пьесы. Теперь можемъ мы сказать уже не только, что тоны музыкальной пьесы вообще или преимущественно относятся къ мажорному или минорному роду, но, что они принадлежатъ къ тому или другому опредѣленному, мажорному или минорному виду, что пьеса вращается въ томъ или другомъ опредѣленномъ видѣ гаммы, какъ обыкновенно выражаются, напр. въ *A*—мажорѣ или *A*—минорѣ. Обыкновенно (не безъ исключеній) каждая пьеса вращается въ одномъ опредѣленномъ видѣ гаммы и, если она и оставляетъ его на время, вращаясь въ тонахъ другаго вида, то снова возвра-

---

*) Учебникъ музыки удовлетворяетъ своей задачѣ, если онъ показываетъ образованіе видовъ гаммы по извѣстному, до сихъ поръ, способу и на основаніи существующихъ понынѣ методовъ. Въ болѣе легкомъ и наглядномъ видѣ задача эта разсматривается въ «Methode der Musik (Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts)».

**) Этотъ пріемъ долженъ быть извѣстенъ всякому, кто только желаетъ выучиться сколько нибудь основательно. Начинающему-же мы совѣтуемъ настоятельно для начальнаго образованія слуха и силы представленія играть предварительно, какъ можно прилежнѣе, сперва *C*—мажоръ, а затѣмъ отъискивать на фортепіано и остальные мажорные, а наконецъ и минорные виды, исключительно по слуху. Если онъ думаетъ, что какой нибудь видъ гаммы найденъ имъ вѣрно, то пусть онъ обозначаетъ тоны ея такъ, чтобы каждый слѣдующій получалъ свое названіе отъ ближайшей слѣдующей ступени, напр. второй тонъ въ гаммѣ *A♭*—мажоръ—не отъ *a* (*a♯*), а отъ *h* (*b*), такъ какъ ступень *A* уже занята. Потомъ пусть измѣряетъ отдѣльные промежутки и испытываетъ вѣрность найденнаго. Упраженіе это можно начать съ болѣе удобныхъ тоновъ (*G*, *D*, *A*, *E*, *F*, *B*, *E♭*, *A♭*), но упражниться въ нихъ надо какъ можно прилежнѣе. Употребленное на это время приноситъ такую пользу для развитія способности музыкальнаго представленія, какой не доставляетъ ни раціональное построеніе, которое мы показали выше, ни пустое заучиванье наизусть, которымъ довольствуются многіе учители, какъ уже было сказано въ первомъ примѣчаніи на стр. 47.

щается къ нему. Если мы знаемъ, въ какомъ видѣ написана пьеса, то это способствуетъ намъ къ ея пониманію и изложенію.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Обзоръ видовъ гаммы.

Указанный въ предъидущей главѣ способъ составлять виды гаммы, надо сознаться, нѣсколько кропотливъ, особенно если продѣлывать множество примѣровъ одинъ за другимъ. Поэтому намъ нуженъ болѣе удобный пріемъ, при которомъ мы могли бы представить себѣ сейчасъ-же какой угодно видъ или даже всѣ вмѣстѣ.

Что же значитъ представить себѣ или составить видъ гаммы?—Узнать, какія ступени должны быть въ гаммѣ повышены или понижены; ибо семь ступеней, какъ мы знаемъ, общи всѣмъ видамъ гаммы.

Вотъ удобнѣйшій пріемъ.

А. *Мажорные* *) *виды гаммы.*

C—M. есть такой мажорный видъ, въ которомъ вовсе не нужно ни одного повышенія или пониженія, такъ какъ онъ содержитъ только первоначальные, основные тоны

C—D—E—F—G—A—H.

Поэтому-то онъ и получилъ названіе нормальной мажорной гаммы. Такимъ образомъ мы начинаемъ съ *C*, принимаемъ его за начало и пишемъ надъ нимъ нуль, для обозначенія, что въ видѣ *C* ни одинъ тонъ не повышается и не понижается. Затѣмъ, послѣ *C* мы пишемъ пятую ступень и такъ далѣе, каждый разъ пятую ступень, считая отъ предъидущей, пока снова не получимъ *C*; наконецъ, внѣ линіи мы отмѣчаемъ пятую ступень передъ *C*:

F 0
C G D A E H F C.

Оказывается, что въ каждомъ, написанномъ послѣ *C*, видѣ одинъ тонъ повышается, и всякій повышенный тонъ въ слѣдующихъ видахъ остается повышеннымъ. Въ *G — M.*, слѣдовательно, повышается одинъ тонъ; онъ остается и въ *D — M.*,

---

*) Для краткости мы впредь будемъ мажоръ обозначать *M.*, а миноръ—*m.* Слѣд. *A — M.* читается: *A* — мажоръ, а *A — m.*; *A* — миноръ. *Ред.*

и къ нему прибавляется еще второй; въ *A — M.* остаются они оба и прибавляется еще третій. Здѣсь

```
         ♯
F.    0 1 2 3 4 5 6 7.
      C G D A E H F C
```

надъ каждымъ тономъ мы отмѣтили, сколько ступеней въ немъ повышается.

Но мы еще не знаемъ, какія ступени. Повышается вновь каждый разъ вторая предшествующая данной въ написанномъ ряду. Т. е. въ *G—M.* ступень *F*, изъ *f* дѣлается *f♯*. Можно обозначить это слѣдующимъ знакомъ.

```
            ♯
F    0      1
     C      G      D      A      E и т. д.
```

Слѣдовательно, въ *D—M.* ступень *C*

```
F    0      1      2
     C      G      D      A.
```

изъ *c* дѣлается *c♯*. Въ тоже время предшествовавшее повышеніе остается; слѣдовательно, въ *D — M.* *f* и *c* повышаются въ *f♯* и *c♯*.

Теперь видимъ мы только, что виды, слѣдующіе за *H*, должны называться не *F* и *C*, а *F♯* и *C♯*, ибо каждое повышеніе должно быть удержано для слѣдующихъ видовъ.

Прослѣдимъ нашу гамму, чтобы видѣть какія повышенія нужны для каждаго тона. *G—M.* представляло *f♯*, *D — M.*: *f♯* и *c♯*, слѣдовательно

A — M. будетъ имѣть *f♯*, *c♯* и *g♯*
E — M. — — — и . . *d♯*
H — M. — — — — — и *a♯*

и т. д. Если мы пойдемъ дальше *C♯—M.*, то *G♯—M.* будетъ съ восьмью *), *D♯—M.* съ девятью, *A♯—M.* съ десятью, *E♯—M.* съ одиннадцатью, *H♯—M.* съ двѣнадцатью повышеніями. Но *H♯* энгармонически равно *C*. И такъ мы прошли чрезъ всѣ двѣнадцать мажорныхъ видовъ снова до перваго тона *C*, и притомъ постоянно интерваломъ квинты вверхъ. Этотъ наглядный пріемъ построенія видовъ выражается словами

квинтовый кругъ.

Мы знаемъ, однако, что виды гаммы могутъ быть представлены и съ пониженными ступенями, какъ напр. на стр. 53 составленъ видъ *A♭ — M.* Какія же гаммы представляютъ эти виды?

Пониженіе есть противоположность повышенію. Слѣдовательно, виды гаммы съ пониженными ступенями получаются посредствомъ обратнаго пріема. И такъ, мы пишемъ квинтовый кругъ, отъ *C* къ лѣвой рукѣ, въ обратномъ порядкѣ, *C—F—H* и т. д., и знаемъ, что въ *C — M.* нѣтъ никакого пониженія, въ *F—M.* понижается одна ступень, въ слѣдующемъ ближайшемъ видѣ (который мы временно назвали *H*) двѣ ступени и т. д.; вспомнимъ также, что каждое пониженіе (какъ прежде каждое повышеніе) удерживается въ слѣдующемъ видѣ. Вотъ наша новая схема:

```
                        b
F    7 6 5 4 3 2 1 0
     C G D A E H F C.
```

Но какимъ образомъ мы узнаемъ, которая ступеня каждый разъ должна быть понижаема?—Понижается каждый разъ ступень, поставленная въ схемѣ слѣва *). Слѣдовательно, въ *F — M.*

---

*) Здѣсь можетъ показаться страннымъ, что, имѣя только семь ступеней тоновъ, мы дѣлаемъ восемь повышеній тоновъ, которые уже всѣ являются повышенными въ *C♯ — M.*

50 [нотный примѣръ]

Какую ступень повысили мы послѣдней? — *H*. Какая должна быть теперь повышена?—По порядку *F*, которое уже сдѣлалось *f♯*, уже повышено. Слѣдовательно, оно повышается еще разъ, вмѣсто простаго діэза, значитъ, ставится двойной діэзъ

51 [нотный примѣръ]

D♯—M., слѣдовательно, получитъ два двойныхъ діэза (кромѣ остающихся пяти простыхъ), передъ *F* и *C*, *A♯ — M.*: три двойныхъ діэза (кромѣ остающихся четырехъ простыхъ), предъ *F*, *C* и *G* и т. д. Впрочемъ, мы увидимъ скоро, что эти виды не употребляются.

*) Это кажется произвольнымъ,—несогласнымъ съ приведеннымъ выше положеніемъ: будто бы при пониженіяхъ мы слѣдуемъ пути противоположному тому, котораго держались при повышеніяхъ. Но это только такъ кажется, потому что мы, для краткости, не прослѣдили квинтоваго круга до конца. Еслибы мы захотѣли продолжить приведенный на стр. 56 квинтовый кругъ далѣе:

```
5    6    7    8    9    10    11    12
h,   f♯,  c♯,  g♯,  d♯,  a♯,   e♯    h♯,
```

H понижается въ *b*; теперь мы сейчасъ-же видимъ, что ближайшій видъ гаммы долженъ быть не *H*, а *B—M*. Въ *B—M*. прежде всего удерживается *b*, а *e* понижается въ *e♭*, поэтому слѣдующій видъ будетъ не *E—M*., а *E♭—M*. Если идти такимъ образомъ, то выше представленная схема выразится такъ:

							b	
F	7	6	5	4	3	2	1	0
	~~C~~	~~G~~	~~D~~	~~A~~	~~E~~	~~H~~	*F*	*C*
	C♭	*G♭*	*D♭*	*A♭*	*E♭*	*B*		

И такъ мы видимъ, что въ *E♭—M*. являются три пониженныя ступени: *b*, *e♭* и *a♭*; въ *D♭—M*. пять: *b*, *e♭*, *a♭*, *d♭* и *g♭*, въ *C♭—M*. семь, *b*, *e♭*, *a♭*, *d♭*, *g♭*, *c♭* и *f♭*.

Если бы мы захотѣли идти дальше, то за *C♭—M*. слѣдовали бы *F♭—M*. съ восьмью, *B♭—M*. съ девятью, *E♭♭—M*. съ десятью, *A♭♭—M*. съ одиннадцатью, *D♭♭—M*. съ двѣнадцатью пониженіями. Но *D♭♭* энгармонически равно *C—M*. слѣдовательно и здѣсь квинтовый кругъ прошелъ весь свой путь и возвратился къ своему началу. Благодаря этой схемѣ, и квинтовому кругу, какъ съ повышеніями, такъ и съ пониженіями, мы въ состояніи быстро и вѣрно находить мѣсто всякому мажорному виду. Весьма легко строются и запечатлѣваются въ памяти виды гаммы съ немногими пониженіями и повышеніями, и гораздо труднѣе, конечно, виды со многими перемѣщеніями*).

то мы нашли бы, что (послѣ перваго знака) повышенія въ гаммѣ *E♯* доходили бы до *d×* (а именно *d* уже въ *E—M*. перешло въ *d♯*, а въ *E♯* возвысилось еще разъ), и видъ гаммы *E♯—M*. представлялa бы слѣдующій рядъ нотъ:

e♯, *f×*, *g×*, *a♯*, *h♯*, *c×*, *d×*, *e♯*.

Въ *H♯—M*. входитъ еще двѣнадцатое повышеніе и (какъ показываетъ второй знакъ) *a♯* должно быть превращено въ *a×*.

Если *H♯—M*. желаютъ снова превратить въ *E♯—M*. то слѣдуетъ послѣднее повышеніе *a×* превратить снова въ *a♯*, т. е. понизить *a×*; тогда получается снова вышеприведенная гамма *E♯*. Пониженіе постигло, слѣдовательно, тонъ слѣва передъ *E♯* (видомъ гаммы, который мы искали).

Но *H♯—M*. есть ничто иное, какъ *C—M*, *E♯—M*. ничто иное, какъ *F—M*., *a×* энгармонически равно *h*, а *a♯* равно *b*. Такимъ образомъ, какъ мы для составленія *H♯* изъ *E♯—M*. должны были *a×* понизить въ *a♯*, такъ, для составленія *C—M* изъ *F—M*. должны понизить *h* въ *b*. Что и сдѣлано выше.

*) Весьма остроуменъ способъ, которымъ Ложье представляетъ всѣ мажорные виды большому числу учениковъ и запечатлѣваетъ ихъ памяти учениковъ. Онъ обращаетъ къ нимъ открытую лѣвую руку, плечевую и локтевую части (основу руки) называетъ *C*, т. е. основнымъ видомъ, большой палецъ *G*, второй палецъ *D*, третій *A*, четвертый *E*, пятый *H*, указательный палецъ правой руки *F*. Рука не имѣетъ передъ собой никакаго знака. Ближайшій къ нему тонъ (*G*) имѣетъ діэзъ, здѣсь поднимается указательный палецъ правой руки,—слѣдовательно діэзъ передъ *f*. Слѣдующій тонъ (*D*) получаетъ второй діэзъ передъ *c* — здѣсь указывается на основу руки (см. выше), ближайшій слѣдующій тонъ (*A*) получаетъ третій діэзъ передъ *g* — здѣсь указывается на большой палецъ лѣвой руки и т. д. Наоборотъ *F* получаетъ свой бемоль отъ предшествующаго мизинца лѣвой руки, который обозначалъ тонъ *H* и т. д.

Однако здѣсь къ нашему удовольствію мы убѣждаемся, что виды гаммы со многими перемѣщеніями совершенно излишни.

Именно, если поставимъ здѣсь другъ противъ друга, для сравненія, виды гаммы, передъ которыми стоятъ съ одной стороны діэзы, а съ другой бемоли:

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C,	*G*,	*D*,	*A*,	*E*,	*H*,	*F♯*,	*C♯*,	*G♯*,	*D♯*,	*A♯*,	*E♯*,	*H♯*,
D♭♭,	*A♭♭*,	*E♭♭*,	*Bb*,	*F♭*,	*C♭*,	*G♭*,	*D♭*,	*A♭*,	*E♭*,	*B*,	*F*,	*C*,
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0,

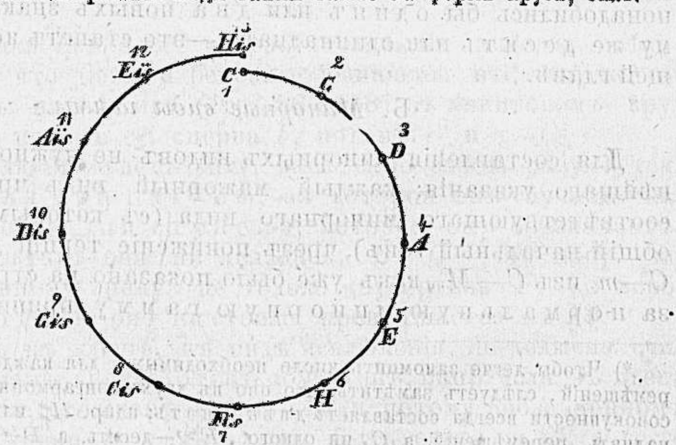
то мы находимъ, что

D♭♭	съ 12	пониженіями	равно	*C — M*.	безъ	повышенія,	
A♭♭ —	11	—	—	*G* —	съ 1	повышеніемъ	
E♭♭ —	10	—	—	*D* —	— 2	—	
Bb —	9	—	—	*A* —	— 3	—	
F♭ —	8	—	—	*E* —	— 4	—	
C♭ —	7	—	—	*H* —	— 5	—	

равно какъ

H♯	съ 12	повышеніями	равно	*C — M*.	безъ	пониженія
E♯ —	11	—	—	*F* —	съ 1	пониженіемъ

Впрочемъ, названіе «квинтовый кругъ» само указываетъ на то, что онъ проводитъ насъ чрезъ всѣ виды и возвращается снова къ первому. Нельзя не упомянуть, что любили изображать виды гаммы также въ формѣ круга, такъ:



и обозначать на этой, нѣсколько неудобной, фигурѣ все, приведенное нами выше въ текстѣ.

A♯	съ	10	повышеніями равно	*B♭* —	съ	2	пониженіями
D♯	—	9	—	— *E♭* —	—	3	—
G♯	—	8	—	— *A♭* —	—	4	—
C♯	—	7	—	— *D♭* —	—	5	—

ибо всѣ противопоставленные здѣсь другъ съ другомъ виды гаммы суть только энгармоническія переименованія однихъ и тѣхъ же видовъ, которые поэтому и называются

энгармоническими видами.

Кто же станетъ утруждать себя двѣнадцатью, или десятью, или семью перемѣщеніями (т. е. повышеніями и пониженіями) въ *D♭♭* или *H♯*, *E♭♭* или *A♯*, *C♭* или *C♯*, когда онъ находитъ тѣже самые виды въ *C*, *D*, *B*, *H*, *D♭* *), безъ перемѣщеній или только съ двумя или пятью? поэтому виды съ семью и болѣе перемѣщеніями обыкновенно не употребляются. Самое большое и необходимое число перемѣщеній—шесть, именно шесть повышеній въ *F♯—M.* и столько-же пониженій въ *G♭—M.* Оба вида опять энгармонически одинаковы. Только въ особенныхъ и рѣдкихъ случаяхъ бываетъ основательный поводъ заходить еще на одинъ шагъ дальше, до *C♯—M.* съ семью повышеніями, или до *C♭—M.* съ столькими же пониженіями. Это можетъ быть полезно преимущественно тогда, когда уже раньше былъ видъ съ многими знаками и когда нужно перейти къ другому, съ еще большимъ числомъ знаковъ. Переходя напр. изъ *H—M.* или *F♯—M.* въ *C♯—M.* или *D♭—M.*, понятно удобнѣе къ существующимъ уже пяти или шести діэзамъ прибавить еще два или одинъ, чѣмъ отмѣнять ихъ столькими же знаками отказа и затѣмъ приписывать еще пять бемолей. По первому способу понадобились бы одинъ или два новыхъ знака, по послѣднему же десять или одиннадцать,—это станетъ яснѣе въ слѣдующей главѣ.

Б. *Минорные виды гаммы.*

Для составленія минорныхъ видовъ не нужно никакаго дальнѣйшаго указанія; каждый мажорный видъ производится изъ соотвѣтствующаго минорнаго вида (съ которымъ онъ имѣетъ общій начальный тонъ), чрезъ пониженіе терціи и сексты, напр. *C—m.* изъ *C—M.*, какъ уже было показано на стр. 50. Впрочемъ, за нормальную минорную гамму принимается *A—m.*

*) Чтобы легче запомнить число необходимыхъ для каждаго вида гаммы перемѣщеній, слѣдуетъ замѣтить, что оно въ двухъ энгармоническихъ видахъ въ совокупности всегда составляетъ двѣнадцать; напр. *H♯* или *D♭♭* имѣютъ двѣнадцать перемѣщеній, а *C* ни одного, *E♭♭*—десять, а *D*—два, *D♯*—девять, а *E♭*—три. Если же извѣстны перемѣщенія одного вида, то изъ нихъ выводится число перемѣщеній и для другаго вида: ихъ вычитаютъ изъ 12, напр. *G—M.* имѣетъ одно перемѣщеніе, слѣдовательно *A♭♭* долженъ имѣть ихъ одиннадцать.
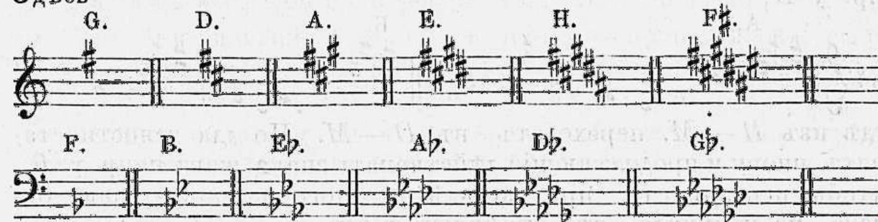
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Ближайшее разсмотрѣніе видовъ.

А. *Знаки перемѣщенія въ ключѣ.*

1. Мажорные виды гаммы.

Въ предъидущей главѣ мы видѣли, что во всѣхъ мажорныхъ видахъ, за исключеніемъ *C—M.*, болѣе или менѣе имѣютъ мѣсто повышенія или пониженія тоновъ. Они отмѣчаются надлежащими діэзами или бемолями въ началѣ каждой пьесы, или лучше въ началѣ каждой строки, не посредственно за ключемъ, и называются знаками въ ключѣ или показателемъ. Здѣсь



мы видимъ знаки наиболѣе употребительныхъ видовъ; слѣдуетъ замѣтить, что діэзы и бемоли обозначены въ томъ же порядкѣ, какъ мы видѣли ихъ (стр. 56 и 58) въ квинтовомъ кругѣ, сперва *f♯*, потомъ *c♯*; сперва *b*, потомъ *e♭* и т. д.

Знакъ въ ключѣ имѣетъ силу, какъ само собою разумѣется, не только для той октавы, на которой онъ случайно написанъ, но вообще для ступени, которую онъ обозначаетъ, въ какой бы октавѣ она ни являлась. Въ *G—M.* напр., по вышепоставленному знаку, не только двучертное *F*, но вообще всякое *F*, гдѣ бы оно ни стояло, превращается въ *F♯*.

Если знакъ въ ключѣ, въ видѣ исключенія, не долженъ считаться при какомъ нибудь отдѣльномъ тонѣ, напр. если въ пьесѣ или предложеніи, стоящемъ въ *G—M.* и потому обозначенномъ діэзомъ для ступени *F*, разъ должно быть взято не *f♯*, а *f*, то передъ нотою ставятъ знакъ отказа, и здѣсь видимъ мы въ первый разъ указанный раньше (стр. 35) знакъ дѣйствительно употребленнымъ въ дѣло. Въ этой фразѣ напр.



вмѣсто трехъ первыхъ *f*, вслѣдствіе знака въ ключѣ, слѣдуетъ читать *f♯*, а четвертое *f*, вслѣдствіе отказа, читается дѣйствительно *f*, а не *f♯*.

Поэтому, если пьеса должна оставить свой первоначальный видъ, то знакъ ея долженъ отмѣняться, и вмѣсто него вводится знакъ новаго вида. Это можетъ случиться и въ срединѣ пьесы и въ срединѣ нотной строки. Здѣсь напр.



видимъ мы знаки *D—M.* и нѣсколько нотъ, которыя должны представлять конецъ предложенія въ *D—M.* Далѣе пьеса должна идти въ *B—M.*, слѣдовательно, діэзы *D—M.* отмѣняются, и ставятся два бемоля для *B—M.*

Иногда отказъ бываетъ нуженъ только отчасти, именно когда желаютъ перейти изъ вида со многими діэзами или бемолями въ видъ съ меньшимъ числомъ діэзовъ или бемолей. Тогда былъ бы достаточенъ отказъ излишнихъ знаковъ, какъ напр. у *A*,

54 А. Б.

гдѣ изъ *H—M.* переходятъ въ *D—M.* Но для ясности ставятъ вновь и продолжающіе дѣйствовать знаки, какъ напр. у *Б.*, чтобы исполнитель, при взглядѣ на многочисленные знаки отказа, не подумалъ, что отмѣняются всѣ.

Подобный же случай бываетъ, когда изъ вида съ немногими діэзами или бемолями должно перейти въ другой, съ большимъ числомъ ихъ, напр изъ *D—M.* или *B—M.*, съ двумя діэзами или бемолями, въ *E—M.* или *As—M.*, съ четырмя знаками перемѣщенія. Строго говоря, достаточно было бы прибавить въ такомъ случаѣ новые знаки, напр. здѣсь

55

къ существующимъ уже знакамъ *D—M.* прибавить, гдѣ слѣдуетъ, два новые діэза. Однако и здѣсь яснѣе и потому всего употребительнѣе ставить всѣ знаки новаго вида:

56

Такая перемѣна знаковъ употребляется, впрочемъ, только тогда, когда переходятъ въ новый видъ, на болѣе или менѣе

продолжительное время. Если же это случается только мимоходомъ, то остаются при указанномъ раньше обозначеніи и при каждой нотѣ, которая, согласно новому виду, должна быть измѣнена, пользуются особо поставленнымъ предъ нею діэзомъ, бемолемъ или знакомъ отказа. Положимъ, что этотъ рядъ нотъ

1. 2. 3. 4.

57

принадлежитъ большему сочиненію въ *D—M.*, то мы видимъ при 1 тонъ *c*, который въ *D—M.* вовсе не существуетъ. Однако при 2 уже снова является *c♯*; *D—M.* мы оставили, слѣдовательно, не на долгое время, поэтому и не перемѣняемъ знаковъ въ ключѣ, а даемъ только одной нотѣ *C* знакъ отказа, а слѣдующей опять діэзъ. Такой же случай и при 3 и 4, гдѣ мы изъ *h* дѣлаемъ *b* и изъ *b* снова *h*.

2. Минорные виды.

Особый законъ опредѣляетъ знаки минорныхъ видовъ.

Минорные виды обозначаются не совершенно такъ, какъ требуетъ рядъ ихъ тоновъ, но каждый изъ нихъ получаетъ знаки того мажорнаго вида, который лежитъ на малую терцію выше *).

Такимъ образомъ видъ *A—m.* обозначается не діэзомъ передъ *g*, какъ слѣдовало бы ожидать по его составу (*a—h—c—d—e—f—g♯*), видъ *D—m.* (*d—e—f—g—a—b—c♯*) обозначается не *c♯*, а *b*; но *A—m.*, какъ и *C—M.*, не получаетъ никакого знака, а *D—m.* знакъ *F—M.*, ибо *C* лежитъ малою терціею выше *A*, а *F* малою терціею выше *D*. Вотъ

E. H. F♯ C♯ G♯ D♯ D. G. C. F. B. E♭

знаки самыхъ обыкновенныхъ минорныхъ видовъ; *E—m.* обозначается какъ *G—M.*, *D—m.* какъ *F—M.*, *H—m.* какъ *D—M.* и т. д.

Два вида мажорный и минорный, имѣющіе одинаковые знаки въ ключѣ, называются

параллельными видами,

*) Ученикъ долженъ различать, что составляется каждый минорный видъ по соотвѣтствующему мажорному виду, т. е по тому, который имѣетъ общій съ нимъ начальный тонъ, обозначается же онъ не по нему, а по другому мажорному виду, лежащему на малую терцію выше.

паралельный минорному видъ лежитъ, какъ мы видѣли, малою терціею выше, слѣдовательно, на оборотъ паралельный всякому мажорному видъ лежитъ малою терціею ниже. Видъ паралельный *A♭—M* напр. *F—m.*, паралельный *H—M.*: *G♯—m.*, *D♭—M.*: *B—m.* и т. д. На основаніи сказаннаго можно находить всѣ паралельные виды, а также знаки въ ключѣ для всѣхъ минорныхъ видовъ.

Теперь только можемъ мы узнать вполнѣ, какую цѣль имѣютъ знаки въ ключѣ. Прежде всего ту цѣль, чтобы показать, какія ступени въ пьесѣ должны быть повышены или понижены и тѣмъ устранить множество діэзовъ и бемолей, которые въ противномъ случаѣ нужно было бы въ теченіи пьесы ставить особо каждый разъ при появленіи этихъ ступеней. Затѣмъ ту, что бы служить предварительнымъ

признакомъ вида,

въ которомъ пьеса сочинена. Однако, мы знаемъ, что всѣ знаки въ ключѣ могутъ принадлежать двумъ видамъ (паралельнымъ), слѣдовательно, они не опредѣляютъ, который изъ нихъ обоихъ должно понимать подъ ними. Полной опредѣленности при узнаваніи вида мы достигаемъ при ученіи гармоніи и законовъ модуляціи, которое дастъ намъ истинные признаки вида всякой пьесы. Покамѣсть замѣтимъ себѣ, что обыкновенно

послѣдній тонъ

пьесы, и, если она заключается гармоніей (стр. 6), обыкновенно

самый низкій тонъ

этой гармоніи, вмѣстѣ съ знаками въ ключѣ, опредѣляетъ видъ пьесы. Если напр. обозначены два діэза, то видъ долженъ быть *D—M.* или *H—m.* Если послѣдній тонъ или самый низкій тонъ послѣдней гармоніи *H*, то по правилу мы должны *H—m.* принять за видъ разсматриваемаго сочиненія.

Но что же дѣлается въ минорномъ сочиненіи съ тѣми ступенями, для которыхъ въ ключѣ не ставятся знаки перемѣщенія? Они принимаютъ свойственные имъ діэзы или бемоли въ теченіи пьесы особо. Такъ напр. для вида *D—m.* обозначено *b*, но онъ имѣетъ кромѣ того *c♯*. Какъ бы часто ни встрѣчался тонъ *c.*, предъ нимъ ставятъ діэзъ особо.

Откуда этотъ странный способъ обозначеніе минорныхъ видовъ иначе, чѣмъ они собственно исполняются. Съ нимъ конечно должно согласиться, потому что онъ общепринятъ, но удовлетвориться имъ можетъ только тотъ, кто въ общемъ обычаѣ видитъ разумную причину. Тутъ только замѣтимъ слѣдующее:

Во-первыхъ точное обозначеніе знаковъ въ ключѣ для
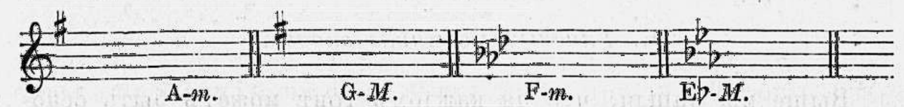
минорныхъ видовъ имѣло бы нѣкоторое неудобство. Два минорные вида

D—e—f—g—a—b—c♯—d . . . . *c♯* и *b*
G—a—b—c—d—e♭—f♯—g . . . . *f♯*, *b* и *e♭*

требовали бы въ одно и тоже время и діэзовъ и бемолей и тѣмъ нарушали бы уже принятое и такъ естественно развившееся обозначеніе мажорныхъ видовъ. Другіе, какъ напр.

A—h—c—d—e—f—g♯—a . . . . *g♯*
E—f♯—g—a—h—c—d♯—e . . . . *f♯* и *d♯*
C—d—e♭—f—g—a♭—h—c . . . . *e♭* и *a♭*
F—g—a♭—b—c—d♭—e—f . . . . *a♭*, *b* и *d♭*

получили бы въ ключѣ два (и болѣе) діэза и бемоля, на равнѣ съ другими, совершенно чуждыми мажорными видами. Но сколько ошибокъ возникало бы при обычной (часто даже неизбѣжной) быстротѣ взгляда на знаки въ ключѣ, какъ часто смѣшивались-бы знакъ въ ключѣ *A—m.* съ знакомъ *G—M.*, *F—m.* съ *E♭—M.*



такъ какъ въ мажорныхъ видахъ одно уже число діэзовъ или бемолей непосредственно указываетъ на видъ пьесы *). Нужно было бы, слѣдовательно, каждый знакъ въ ключѣ подробно разсматривать и взвѣшивать. Это же было бы опять таки гораздо затруднительнѣе, нежели въ мажорныхъ видахъ, ибо въ послѣднихъ діэзы и бемоли слѣдуютъ постоянно въ квинтахъ; за діэзомъ *F♯* долженъ слѣдовать діэзъ *C♯*, потомъ *G♯* и т. д., первый знакъ пониженія долженъ быть при *h*, затѣмъ *e♭*, *a♭* и т. д. Этотъ правильный ходъ необыкновенно облегчаетъ пониманіе вида, ничего же подобнаго не оказывается при обозначеніи въ ключѣ минорныхъ видовъ.

---

*) Поэтому предлагали, при минорныхъ видахъ въ ключѣ отмѣчать также знакомъ отказа тѣ ступени, которыя являются перемѣщенными въ мажорѣ той же тоники или въ паралельномъ мажорномъ видѣ, напр. *A-m.* и *C-m.* обозначать такъ:

Но здѣсь, кромѣ того, что этотъ принципъ не можетъ постоянно примѣняться (напр. въ *D-m.* и *G-m.* ни одно изъ вышепоказанныхъ опредѣленій не можетъ примѣняться), мы встрѣчаемъ противорѣчіе здравому смыслу: нельзя же ставить знакъ отказа тамъ, гдѣ небыло прежде ни повышенія, ни пониженія которыя бы надо было отмѣнить.

Во вторыхъ большая часть пьесъ (особенно большихъ, для которыхъ знаки въ ключѣ всего важнѣе) не остаются въ одномъ видѣ, но переходятъ въ другіе и обыкновенно именно въ такіе, которые могутъ быть достигнуты безъ многихъ перемѣщеній тоновъ. Обозначеніе, благопріятствующее соедненію близлежащихъ видовъ, вслѣдствіе этого конечно заслуживаетъ предпочтеніе. А какой видъ лежитъ всего ближе къ всякому минорному: построенный на той же ступени или параллельный мажорный видъ? Послѣдній; ибо миноръ уклоняется отъ него только на одну ступень, а отъ перваго на двѣ: *C—m.* напр.

C — d — e — f — g — a — h — c — d — e . . . C — M.

C — m. . . C — d — e♭ — f — g — a♭ — h — c — d — e♭

E♭ — f — g — a♭ — b — c — d — e♭ . . . E♭ — M.

уклоняется отъ *C — M.* на два тона (*e* и *a*) а отъ *Es — M.* только на одинъ (*h*) *).

Б. *Главные моменты видовъ.*

Выше мы нашли, что на каждомъ тонѣ можетъ быть основанъ извѣстный видъ. Этотъ тонъ есть начало, основаніе всего, основаннаго на немъ, и его именемъ называемаго вида и обозначается особымъ названіемъ:

тоника (основной тонъ).

Пятая ступень въ каждомъ видѣ (большая квинта тоники) называется

доминантою,

т. е. господствующею ступенью. Причину, по которой она носитъ это названіе, мы узнаемъ вполнѣ только въ ученіи о гармоніи. Здѣсь мы хотимъ указать только на то, что доминанта есть тотъ тонъ, который въ квинтовомъ кругѣ каждый разъ непосредственно слѣдуетъ за предшествующимъ ему тономъ, стоящимъ къ нему каждый разъ въ отношеніи тоники. Доминанта отъ *C* напр. есть *G*, а доминанта отъ *G* есть *D*; въ квинтовомъ кругѣ мы идемъ отъ *C* къ *G*, отъ *G* къ *D*.

*) Третье, болѣе важное основаніе, по которому минорные виды удобнѣе переходятъ въ параллельные мажорные виды, нежели въ мажорные на той же ступени (напр. *A — m.* въ *C — M.* удобнѣе, чѣмъ въ *A — M.*), относится къ ученію о композиціи. Уклоненіе въ мажоръ на той же ступени менѣе удобно именно потому, что и мажоръ и миноръ имѣютъ общими самыя важныя ступени (тонику и доминанту) и самую дѣятельную гармонію (доминантаккордъ), между тѣмъ какъ параллельные виды имѣютъ совершенно новые главные моменты.

Но мы видѣли (стр. 57) также квинтовый кругъ для видовъ съ пониженіями, который каждый разъ приводитъ къ нижней квинтѣ, напр. отъ *C* къ *F*, отъ *F* къ *B*. И въ видахъ съ повышеніями мы можемъ идти тѣмъ-же обратнымъ путемъ: отъ *D* къ *G*, отъ *G* къ *C*. Мы замѣчаемъ такимъ образомъ новый моментъ, а именно большую квинту ниже тоники и называемъ ее

нижнею доминантою

или латинскимъ названіемъ

субдоминантою.

Въ противоположность ей доминанта называется иногда

верхнею доминантою.

Такъ, въ видѣ *C—M.*, *G* есть верхняя, а *F*—нижняя доминанта.

Наконецъ, слѣдуетъ упомянуть еще о двухъ менѣе важныхъ названіяхъ. Третья ступень каждаго вида (терція тоники) называется

медіантою;

для поясненія скажемъ пока только, что она лежитъ между тоникою и доминантою (верхнею), есть средина или средній посредствующій членъ между той и другой. Каковы взаимная связь и значеніе ея, объяснится въ ученіи о гармоніи.

Но терція ниже тоники есть также связка между послѣднею и нижнею доминантою, и называется поэтому

нижнею медіантою,

а медіанта въ противоположность ей называется

верхнею медіантою.

Значитъ въ *C—M.* тонъ *E* есть медіанта (верхняя), а *A*—нижняя медіанта: *e* есть средній членъ между *c*—*g*, *a*—средній членъ между *f* и *c*. Въ *C—m.* тонъ *E♭* есть верхняя медіанта, а *A♭* нижняя медіанта; первая есть средній членъ между *c* и *g*, послѣдняя—средній членъ между *f* и *c* *).

C. *Родство видовъ.*

Возвращаясь къ предъидущей главѣ, въ которой всѣ виды составлялись одинъ по другому и одинъ посредствомъ другаго:

*) Едва-ли слѣдуетъ упоминать, что всѣ эти названія свойственны каждому тону только въ опредѣленномъ видѣ и что одинъ и тотъ-же тонъ въ различныхъ видахъ долженъ имѣть совершенно различное значеніе. *A* напр., мы называли нижнею медіантою, именно въ *C — M*; въ *F — M.* оно было бы верхнею медіантою, въ *D — M.* верхнею доминантою, въ *E — M.* нижнею доминантою, въ *A — M.* или въ *A — M.* тоникою.

легко замѣтить изъ нея, что каждый видъ уклоняется отъ другаго, то въ большей, то въ меньшей степени. Если сравнимъ напр. *C—M.* съ *G—M.*

c—d—e—f—g—a—h—c—d—e—f—g
g—a—h—c—d—e—f♯—g,

то увидимъ, что они оба разнятся другъ отъ друга только въ одномъ тонѣ: *C—M.* имѣетъ *f*, а *G—M.*: *f♯*, всѣ прочія ступени, *g—a—h—c—d—e* у нихъ общія. Если сравнимъ, напротивъ, *C—M.* хоть напр. съ *E—M.*,

c—d—e—f—g—a—h—c—d—e
e—f♯—g♯—a—h—c♯—d♯—e,

то увидимъ, что оба вида уклоняются другъ отъ друга на четыре ступени: *C—M.* имѣетъ *f*, *c*, *g*, *d*, *E—M.*, напротивъ, *f♯*, *c♯*, *g♯* и *d♯*.

Два вида, имѣющіе общими нѣсколько тоновъ, называются

родственными.

Мы сей часъ видѣли, что это родство можетъ быть то болѣе, то менѣе тѣсно, смотря потому, больше ли или меньше общихъ тоновъ имѣютъ сравниваемые виды. Бываютъ, слѣдовательно, различныя

степени родства.

Наконецъ, мы сами уже нашли различныя формы взаимной зависимости видовъ другъ отъ друга; мажорные виды, какъ мы нашли, связаны въ формѣ квинтоваго круга, а минорные — съ параллельными и на той же ступени построенными мажорными видами. Должно принять, слѣдовательно, три вида родства.

1. Родство мажорныхъ видовъ.

Родство съ его степенями здѣсь показывается квинтовымъ кругомъ. Виды, лежащіе въ кругѣ квинтовомъ непосредственно рядомъ другъ съ другомъ, уклоняются другъ отъ друга только на одинъ тонъ и, слѣдовательно, родственны въ первой степени. Если мы разсмотримъ квинтовый кругъ изъ соединенныхъ видовъ съ діэзами и бемолями (на сколько мы ихъ нашли необходимыми)

6 5 4 3 2 ♭1 0 ♯1 2 3 4 5 6
G♭—D♭—A♭—E♭—B—F—C—G—D—A—E—H—F♯,

то увидимъ, что каждый видъ представляетъ съ двумя сосѣдними справа и слѣва, наибольшее родство: съ *C—M.* напр. — родственны въ первой степени сосѣдніе *G—M.* и *F—M.*, а съ *E—M.* въ той же степени *H—M.* и *A—M.* Какіе ближайшіе родственные съ *G♭—M.*? Съ одной стороны *D♭—M.*, а съ другой (стр. 59) *C♭—M.*, вмѣсто котораго мы можемъ поставить *H—M.* *). Также и съ *F♯—M.* съ одной стороны *H—M.*, съ другой *C♯—M.*, (вмѣсто котораго мы можемъ поставить *D♭*) стоятъ въ родствѣ первой степени.

Родство второй степени представляетъ виды, лежащіе еще квинтой дальше, напр. для *C—M.* съ одной стороны *D—M.*, съ другой *B—M.* Такимъ образомъ мы можемъ, насколько это покажется нужнымъ, высчитать всѣ дальнѣйшія степени родства.

2. Родство параллельныхъ видовъ.

Параллельные виды родственны другъ съ другомъ въ первой степени, ибо они уклоняются другъ отъ друга только на одинъ тонъ (стр. 66). Слѣдовательно, *C—M.* и *A—m.*, *C—m.* и *E♭—M.* и т. д. родственны другъ съ другомъ въ первой степени. Если этотъ видъ родства связать съ предъидущимъ, то является новый образъ родственной связи между видами. Мы нашли, что сначала каждый минорный видъ родственъ съ обоими сосѣдними мажорными видами, за тѣмъ со своимъ параллельнымъ минорнымъ видомъ — въ первой степени, напр. *C—M.* съ *G—M.*, *F—M.* и *A—m.* Но мажорные виды *G—M.* и *F—M.* со своими параллельными (*E—m.* и *D—m.*) также родственны въ первой степени. Слѣдовательно, эти мажорные виды мы можемъ разсматривать какъ стоящіе въ родствѣ второй степени съ первымъ мажорнымъ видомъ *C—M.* Слѣдующая таблица показываетъ это

C-M.

F-M. *A-m.* *G-M.* . . . родство первой степени

D-m. *E-m.* родство второй степени.

Этотъ рядъ родственныхъ видовъ мы можемъ распространить и дальше.

---

*) Мы не хотимъ оставить незамѣченнымъ, для желающихъ глубже проникнуть въ сущность музыки, фактъ, что виды имѣютъ между собою еще совершенно иныя, можно сказать, симпатическія отношенія (существующія именно между такими видами, которыхъ тоники отстоятъ другъ отъ друга на одну терцію, напр. *C—M.* съ *A—M.*, *A♭—M.*, *E—m.*, *E♭—M.* и такъ далѣе), тогда какъ выше можно и должно было узнать только болѣе внѣшнія, болѣе грубыя отношенія родства ихъ (знаніе которыхъ необходимо ученику). Только съ внѣшней точки зрѣнія вѣрно, что *H—M.* (вмѣсто *C♭*) и *C♯—M.* (вмѣсто *D♭*) могутъ быть названы ближайшими родственными съ видомъ *G♭—M.* Но здѣсь, и вообще на все время ученичества, эта точка зрѣнія удовлетворительна. Преждевременное знаніе болѣе глубокихъ отношеній осталось бы безплоднымъ или превратилось бы въ пустую фантастическую игру мысли. Болѣе глубокое разъясненіе этого вопроса находитъ себѣ надлежащее мѣсто въ наукѣ о музыкѣ.

C-M.

F-M. *A-m.* *G-M.*

B-M. *D-m.* *E-m.* *D-M*

G-m. *H-m.*

Въ родствѣ первой степени съ *C—M.* стоятъ: *G—M.*, *F—M.*, *A—m.*, второй степени: *D—M.*, *E—m.*, *B—M.*, *D—m.*; третьей: *H—m.*, *G—m.* Но намъ нѣтъ надобности продолжать еще далѣе исчисленіе степеней родства.

3. Родство минорныхъ видовъ съ мажорными на той же ступени и между собою.

Мы узнали уже на стр. 66, что каждый минорный видъ отличается отъ мажорнаго на той же ступени терціей и секстой. Отсюда намъ слѣдовало бы разсматривать ихъ, какъ стоящіе въ родствѣ второй степени.

Однако, къ этому является особое обстоятельство, затягивающее узелъ соединенія еще тѣснѣе. Въ самомъ дѣлѣ, мажоръ и миноръ имѣютъ общими важнѣйшіе моменты, а именно:

тонику,

верхнюю доминанту и

субдоминанту; а это, какъ мы увидимъ позже (въ ученіи о гармоніи), имѣетъ такое вліяніе, что оба вида слѣдуетъ разсматривать, какъ находящіеся въ ближайшей связи.

Такимъ же образомъ мы принимаемъ наконецъ за стоящіе въ ближайшемъ родствѣ между собою также и минорные виды, которые стоятъ другъ къ другу въ отношеніи тоники и доминанты или субдоминанты, по причинѣ внутренняго отношенія тоники къ своей доминантѣ (верхней или нижней). Такъ видъ *A—m.* считается ближайше родственнымъ съ *E—m.* и *D—m.*, хотя онъ и расходится съ ними не въ одномъ, а даже въ трехъ тонахъ.

d—e—f—g—a—b—c♯—d—e—f—g—a—

A—m . . . . *a—h—c—d—e—f—g♯—a—h—c—d—e.*

e—f♯—g—a—h—c—d♯—e.

Если связать эти родственные отношенія съ найденными въ пунктѣ 2, то для минора установляется подобная же таблица родства видовъ первой и второй степени, какъ приведенная на стр. 69 для мажора:

A-m.

D-m. *C-M.* *E-m.*

F-M. *G-M.*

дальнѣйшее продолженіе вычисленія родства второй и третьей степени предоставляется волѣ каждаго.

ПРИБАВЛЕНІЕ.

О церковныхъ ладахъ.

Въ предъидущихъ главахъ мы представили роды и виды такъ, какъ они существуютъ въ нашей нынѣшней музыкальной системѣ.

Но не искони владѣли этой системой и не искони господствовала она. Именно, до шестьнадцатаго и семьнадцатаго столѣтій господствовала совершенно другая система, которую мы называемъ

системою церковныхъ ладовъ,

или также средневѣковыхъ ладовъ. По обычаю того времени она называлась также (и преимущественно) системою греческихъ ладовъ; лады назывались греческими и обозначались названіями, заимствованными изъ древнихъ греческихъ ладовъ, хотя они не имѣли съ ними никакой доказанной связи, и даже греческія названія были приняты только произвольно *).

Эта система имѣла пять или шесть различныхъ ладовъ:

іонійскій: *c—d—e—f—g—a—h—c*,
дорійскій: *d—e—f—g—a—h—c—d*,
фригійскій: *e—f—g—a—h—c—d—e*,
лидійскій: (который никогда не могъ пріобрѣсть настоящей самостоятельности): *f—g—a—h—c—d—e—f*,
миксолидійскій: *g—a—h—c—d—e—f—g*,
эолійскій: *a—h—c—d—e—f—g—a.*

Изъ нихъ только одинъ, какъ видно, расположенъ одинаково съ нашими мажорными видами и, то только относительно гаммы. Два другіе, миксолидійскій и лидійскій подобны нашему мажору, но не тождественны съ нимъ; ибо одинъ изъ

*) Да и это только отчасти. Греки имѣли первоначально, какъ принимаютъ, три лада: дорійскій, фригійскій и лидійскій, къ которымъ позже были присовокуплены еще іастійскій или іонійскій и эолійскій. По остроумнымъ изслѣдованіямъ Фортлаге (Fortlage — Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Брейткопфъ и Гэртель 1847), они уже издавна вошли въ средневѣковую систему; греческіе лады: лидійскій, фригійскій, дорійскій, гиполидійскій, гипофригійскій, гиподорійскій, соотвѣтствовали средневѣковымъ церковнымъ ладамъ, а именно іонійскому, дорійскому, фригійскому, лидійскому, миксолидійскому и эолійскому. Греческій миксолидійскій ладъ, который составлялся изъ слѣдующаго отношенія тоновъ: ½ 1 1 ½ 1 1 1, (напр. *h—c—d—e—f—g—a—h*), не могъ найти въ системѣ церковныхъ ладовъ никакаго отголоска.

нихъ имѣетъ малую септиму, а другой увеличенную кварту, тогда какъ наши мажорные виды имѣютъ большую септиму и большую кварту. Другіе три вида подобны нашему минору; но дорійскій имѣетъ большую сексту и малую септиму, эолійскій—малую сексту и малую септиму, а фригійскій, кромѣ того, малую секунду.

Изъ этихъ ладовъ въ прежнія времена производили побочные лады, квинтою выше или квартою ниже, которые строились по главнымъ ладамъ и назывались ихъ именемъ, съ приставкою слова «Нуро» *). Такъ напр. побочный ладъ отъ іонійскаго назывался гипоіонійскимъ:

g—a—h—c—d—e—f♯—g;

побочный ладъ отъ дорійскаго назывался гиподорійскимъ:

a—h—c—d—e—f♯—g—a.

Эти лады могли быть основаны и на другихъ ступеняхъ, напр. эолійскій на *G*:

g—a—b—c—d—e♭—f—g;

и наконецъ при извѣстныхъ отношеніяхъ можно было пользоваться и другими тонами. Такъ, кромѣ тоновъ *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* и *h*, существовали еще тоны *b* и *e♭*, *f♯ c♯* и *g♯*. Но строй всей тоновой системы уклонялся отъ нашего въ томъ, что *f♯*, *c♯* и *g♯*, равно какъ *b* и *e♭* нельзя было употреблять какъ *g♭*, *d♭* и *a♭* и какъ *a♯* и *d♯* **).

Эта старинная система, въ особенности уклоняющаяся отъ нашей въ своихъ основныхъ правилахъ модуляціи, не есть только историческая система, она имѣетъ еще и въ наше время не малый интересъ, въ особенности въ примѣненіи къ церковной музыкѣ. У насъ есть множество хоральныхъ мелодій (и это наши лучшія), которыя являлись подъ господствомъ старой системы и только при знаніи ея могутъ быть хорошо и вѣрно
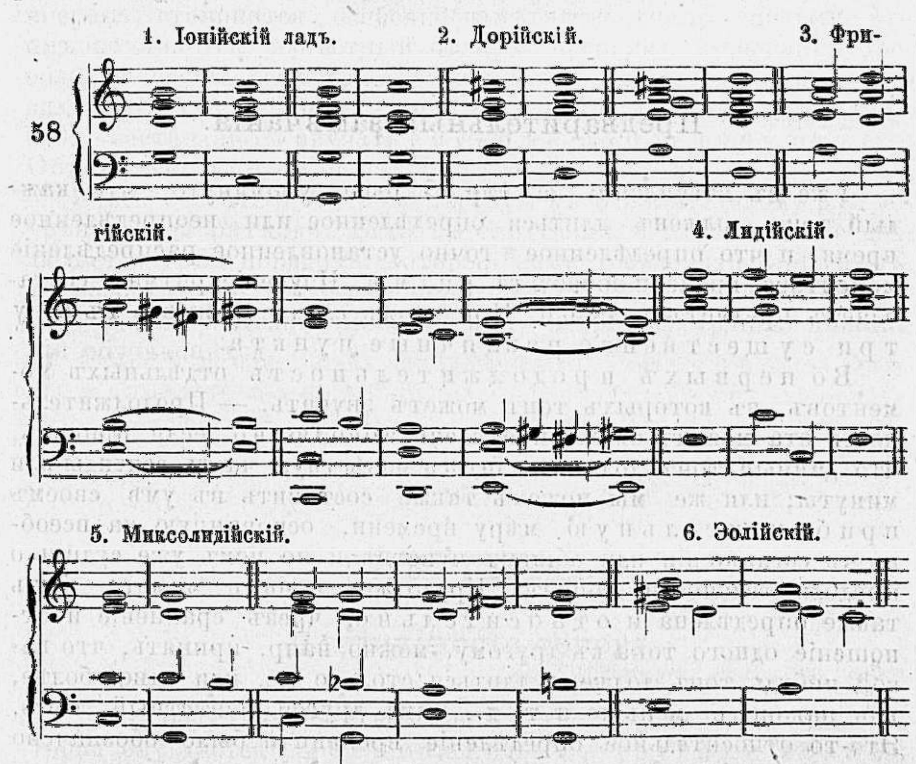
*) «Нуро» значитъ по гречески, какъ извѣстно, «подъ»; можетъ показаться страннымъ, почему слово это должно было обозначать переложеніе въ верхнюю доминанту—причина та, что выраженіе взято изъ греческой музыкальной системы и греческой номенклатуры. Но греки развивали свою тоновую систему не по квинтамъ, какъ мы (стр. 55), а по квартамъ; слѣдовательно, они находили свои нижніе или гипо лады (напр. *G* изъ *C*) дѣйствительно изъ низшихъ квартъ, а онѣ и суть наши верхнія доминанты. [1])

**) Строй не былъ темперованъ (умѣряемъ) (стр. 11 прим.), какъ у насъ; *b* и *e♭* были бы слишкомъ низки для *a♯* и *d♯*, а *f♯*, *c♯* и *g♯* слишкомъ высоки для *g♭*, *d♭* и *a♭*; разница большаго и малаго полутоновъ (стр. 41 прим.) была еще въ силѣ

[1]) Система греческихъ ладовъ, кромѣ ладовъ простыхъ и нижнихъ (гипо-) отличали еще и верхніе (гипер-) лады напр. гипер-дорійскій, гиперлидійскій и др., однако понятія объ этой системѣ нынѣ существующія весьма темны и полны противорѣчій, чему способствуетъ и то прискорбное обстоятельство, что до насъ дошли лишь самые незначительные, малочисленные и притомъ весьма сомнительные памятники греческаго музыкальнаго искусства. *Ред.*

обсуждаемы. Она, слѣдовательно, не должна оставаться чуждою ни одному образованному музыканту.

Однако, болѣе близкое знакомство съ нею относится скорѣе всего къ ученію о композиціи, гдѣ она можетъ непосредственно примѣняться *). Здѣсь мы должны ограничиться данными, конечно лишь поверхностными свѣдѣніями. Только для примѣра мы представляемъ здѣсь главнѣйшія роды заключенія каждаго церковнаго лада, которые могутъ служить нѣкоторымъ образомъ для ознакомленія съ самими ладами



и которые можно сравнить съ нашими нынѣшними заключеніями (кадансами), указанными въ пунктѣ 7 седьмой главы четвертой части.

*) Необходимое объ этомъ можно найти въ I части ученія о композиціи.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

Ритмика.

Предварительныя замѣчанія.

Уже въ вступленіи на стр. 5 было упомянуто, что каждый тонъ долженъ длиться опредѣленное или неопредѣленное время, и что опредѣленное и точно установленное распредѣленіе моментовъ времени образуетъ *ритмъ*. Изученіе ритма и составляетъ предметъ ритмики. При этомъ слѣдуетъ имѣть въ виду *три существенно различные пункта*:

Во первыхъ продолжительность отдѣльныхъ моментовъ, въ которыхъ тонъ можетъ звучать. — Продолжительность эта можетъ быть опредѣлена абсолютно, если принять, что данный тонъ долженъ длиться извѣстную часть секунды или минуты; или же мы можемъ также составить въ умѣ своемъ *приблизительную* мѣру времени, основанную на всеобщемъ соглашеніи или общемъ чувствѣ и по немъ уже судить о продолжительности тоновъ. Продолжительность можетъ быть также опредѣлена и *относительно*, чрезъ сравненіе и отношеніе одного тона къ другому, можно напр. принять, что какой нибудь тонъ долженъ длиться столько же, или вдвое болѣе, или наконецъ меньше и т. д., чѣмъ другой извѣстный тонъ. Это-то относительное опредѣленіе времени и было обозначено въ вступленіи словомъ *длительность*.

Абсолютное измѣреніе времени разсматривается въ прибавленіи къ четвертой главѣ; приблизительная, но тѣмъ не менѣе, вообще опредѣленная, мѣра времени — въ четвертой главѣ, а длительность въ первой.

Во вторыхъ размѣщеніе моментовъ времени, относительно другъ друга. Всякое размѣщеніе основано на какомъ нибудь законѣ или мысли, руководящей или обусловливающей тотъ или другой порядокъ. Группировка моментовъ времени можетъ состоять только въ томъ, что извѣстное число равныхъ или неравныхъ моментовъ составляютъ одно цѣлое и выражаются какъ таковое. Простѣйшій видъ такихъ группировокъ представляютъ соединеніе одинаковыхъ моментовъ времени въ одно цѣлое и повтореніе послѣдняго, при чемъ легко уловить и понять какъ самую форму, такъ и управляющій ею законъ. Современная *) музыкальная ритмика исходитъ именно изъ подобнаго простѣйшаго начала, которое разсматривается въ пятой главѣ, какъ *сущность такта*.

Въ третьихъ значеніе моментовъ времени. Какъ только группировка тоновъ во времени совершается по ритмическому закону, то одинъ изъ этихъ тоновъ, выступая впередъ, становится особенно замѣтнымъ (напр. потому, что имъ начинается извѣстный отдѣлъ времени), вызываетъ преобладающее въ себѣ участіе (вниманіе), которое, помимо всякихъ другихъ причинъ, узнается именно въ томъ, что тонъ этотъ заставляютъ звучать *сильнѣе*, *акцентируютъ* его. Объ этомъ будетъ говориться въ десятой главѣ.

Этого достаточно чтобы перейти къ основательному разсмотрѣнію всей ритмики. Если въ слѣдующихъ главахъ и не соблюдается тотъ порядокъ, который нами только что приведенъ, то дѣлается это для болѣе понятнаго представленія всѣхъ частностей и съ цѣлью приблизиться къ общему уровню пониманія обучающихся.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Длительность тоновъ.

Длительностью тона называется та продолжительность, которая ему дается *сравнительно съ другими тонами*. Слѣдовательно, ею опредѣляется продолжительность тона не абсолютно, но только въ отношеніи къ другому тону, т. е. относительно. Одинъ тонъ долженъ длиться напр. столько же или вдвое, втрое долѣе, чѣмъ другой—или наоборотъ: онъ долженъ длиться половину, треть, четверть времени другаго и т. д.

Простѣйшее опредѣленіе отношеній времени или длительности достигается посредствомъ наименьшаго дѣлителя,—двухъ. Мы съ двухъ и начнемъ.

*) Въ прежнія времена (напр. у Грековъ и въ средніе вѣка) музыка не имѣла своей самостоятельной ритмики, но прислонялась скорѣе къ ритмикѣ поэзіи.

А. *Длительность*,

опредѣляемая дѣлителемъ два.

Мы исходимъ изъ того, что цѣлый моментъ времени тратится на произведеніе одного только тона. Этотъ тонъ мы называемъ

цѣлымъ тономъ *),

или цѣлой нотой, такъ какъ онъ занимаетъ цѣлый моментъ времени.

Раздѣлимъ продолжительность цѣлаго тона на двѣ половины. Тонъ, выполняющій собою такую половину, т. е. длящійся всего только половину цѣлаго тона, называется

половиной

полунотой или половинной нотой. Мы можемъ, слѣдовательно, выразить это такимъ образомъ: цѣлый тонъ дѣлится на двѣ половины.

Половинная нота дѣлится на двѣ

четверти

или четвертныя, слѣдовательно, она длится столько же, сколько и двѣ четверти; или наоборотъ, одна четверть длится половину одной половины.

Четверть дѣлится на двѣ

восьмыя,

одна восьмая на двѣ

шестьнадцатыя,

одна шестьнадцатая на двѣ

тридцать вторыя,

одна тридцать вторая на двѣ

шестьдесятъ четвертыя,

одна шестьдесятъ четвертая на двѣ

сто двадцать восьмыя.

Мы дѣлили каждый тонъ по его длительности на два меньшіе. Но отсюда слѣдуетъ, что

цѣлый тонъ имѣетъ четыре четверти,
восемь восьмыхъ и т. д.

*) Здѣсь приходится встрѣчаться съ двумя названіями, которыя могутъ быть употреблены приблизительно, или даже буквально, совершенно въ иномъ смыслѣ, въ одномъ случаѣ для обозначенія звуковаго отношенія (стр. 41), а въ другомъ — для обозначенія длительности — что, очевидно, крайне неудобно. Однако, не смотря на это, для каждаго даннаго случая недоразумѣніе на счетъ смысла едва ли возможно; наконецъ, въ сомнительныхъ случаяхъ, можно даже употреблять выраженіе цѣлая нота.

половина — четыре восьмыхъ
восемь шестьнадцатыхъ и т. д.
четверть — четыре шестьнадцатыхъ,
восемь тридцать вторыхъ и т. д.

Какимъ же образомъ обозначается длительность тоновъ въ нотномъ шрифтѣ? Посредствомъ формы самыхъ нотъ.

Цѣлый тонъ изображается
пустымъ оваломъ . . . .
половина
такимъ же оваломъ — съ черточкою (шейкою) .
четверть —
зачерненнымъ кружкомъ съ шейкою . .
восьмая —
такою же нотою, какъ и четверть, но только съ прибавленіемъ косой черточки (хвостика)
шестьнадцатая —
таковою же нотою съ двумя хвостиками. .
тридцать вторая — съ тремя хвостиками. . . . .
шестьдесятъ четвертая — съ четырмя хвостиками. . . .
сто двадцать восьмая — съ пятью хвостиками . . . .

При употребленіи многихъ нотъ съ хвостиками, послѣднія могутъ соединяться,

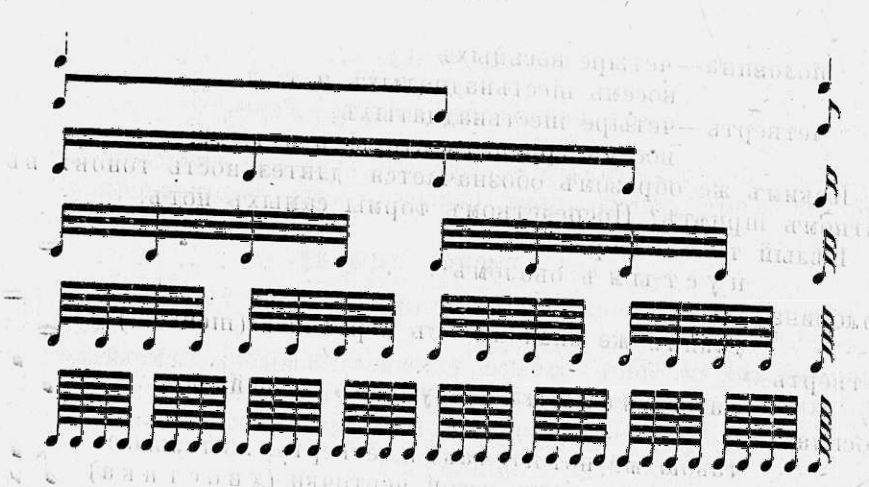
59 

и тогда соединенные хвостики называются чертами или

ребрами длительности.

Обозначаются ли шейки и хвостики вверхъ или внизъ, вправо или влѣво — рѣшительно все равно. Однако, принято, шейки низшихъ нотъ писать вверхъ (и притомъ справа), высшихъ же нотъ — внизъ (и слѣва), а черты длительности всегда приписывать справа. Дѣйствительно, проведеніе шеекъ вверхъ и внизъ и притомъ съ разныхъ сторонъ, особенно при граничащихъ другъ съ другомъ нотахъ, заслуживаетъ предпочтенія по своей ясности. Если связываются нѣсколько нотъ, то положеніе шеекъ обусловливается большинствомъ нотъ, что видно на вышеприведенномъ примѣрѣ. Здѣсь

(заключаетъ въ себѣ двѣ половины или четыре четверти)
(» » двѣ четверти)



еще разъ представлены въ надлежащемъ нисходящемъ порядкѣ всѣ длительности, основанныя на числѣ два; притомъ, вполнѣ расчленена только одна четверть.

Мы видимъ отсюда, что

одна шестьдесятъ четвертая

заключаетъ 2 сто двадцать восьмыя,

— тридцать вторая — 2 шестьдесятъ четвертыя, или
4 сто двадцать восьмыя,

— шестьнадцатая — 2 тридцать вторыя, или
4 шестьдесятъ четвертыя, или
8 сто двадцать восьмыхъ частей

и т. д.

Какъ же обозначается длительность, которая больше цѣлой ноты? Для этого имѣются три способа.

Во первыхъ мы находимъ, что въ старину употребляли ноты бо́льшей длительности. Въ періодъ мензуральной музыки *), въ который впервые были установлены длительность и

*) Подробности изложены авторомъ въ Universal-Lexikon der Tonkunst, въ статьѣ Mensuralmusik. Здѣсь же мы ограничимся только слѣдующимъ: Названіе мензуральная музыка (*musica mensurabilis* или *mensurata*) обозначало музыку, приведенную въ опредѣленный, размѣренный порядокъ (или скорѣе въ опредѣленную, размѣреную длительность), начиная съ происхожденія понятія такта (развившагося впервые изъ просодіи, изъ долгихъ и краткихъ слоговъ текста церковнаго пѣнія и имѣвшаго, какъ кажется, въ лицѣ Франкона Кельнскаго, своего перваго, извѣстнаго понынѣ и наиболѣе замѣчательнаго учителя) до 16 и 17 вѣка, когда старая счетная или мензуральная система перешла въ нашу современную систему такта. Противоположною къ *musica mensurata* была *musica plana* или *cantus planus* т. е. церковное пѣніе, выражавшееся большею частью въ одинаковыхъ или въ двоякаго рода нотахъ. Впрочемъ, мензуральная теорія была крайне сбивчива и непрактична.

понятіе о тактѣ, употреблялись слѣдующія изображенія нотъ:

maxima или *duplex longa* (наибольшая, двудолгая),

longa (долгая),

brevis (короткая),

◊ *semibrevis* (полукороткая),

◊ *minima* (меньшая) *).

Легко догадаться, что изъ *minima* образовалась наша полунота, а изъ *semibrevis* наша цѣлая нота. Изъ этихъ большихъ видовъ нотъ мы употребляемъ еще и по настоящее время

brevis, ═,

для обозначенія длительности въ двѣ цѣлыя ноты. Еще бо́льшія ноты въ новѣйшей музыкѣ не употребляются.

Во вторыхъ, въ случаѣ если тонъ долженъ имѣть длительность бо́льшую, чѣмъ это позволяетъ намъ наша система, то мы можемъ воспользоваться

связкой.

Для этого мы пишемъ тоны столько разъ, пока сумма ихъ не будетъ равна желаемой длительности, а затѣмъ отдѣльныя ноты соединяемъ

связывающимъ знакомъ ⌒

или дугою. Этимъ обозначаютъ, что берется или ударяется не каждая изъ нотъ отдѣльно, но только первая, и тонъ за тѣмъ держится до тѣхъ поръ, пока не сочтется вся сумма длительностей всѣхъ выписанныхъ нотъ. Если бы мы, напр. захотѣли, чтобы длительность тона равнялась четыремъ цѣлымъ нотамъ, то намъ слѣдовало бы написать это такъ:

Если тонъ долженъ длиться пять или семь четвертей, то слѣдовало бы написать это такимъ образомъ:

Этотъ тонъ, слѣдовательно,

долженъ бы былъ длиться семь четвертей и три шестьнадцатыхъ. Отсюда видно, что подобнымъ способомъ можно обозначить какую угодно длительность.

Въ третьихъ, наконецъ, мы можемъ воспользоваться

точкою,

*) Органные композиторы, еще въ 15 и 16 вѣкахъ, впервые, какъ кажется, употребляли четверть, восьмую и шестьнадцатую, подъ именемъ *semiminima*, *fusa*, *semifusa*, коими изображались болѣе быстрыя движенія тоновъ.

поставленною позади ноты и обозначающею, что нота должна длиться на половину болѣе настоящей ея длительности. Такъ напр. цѣлая нота равна двумъ половинамъ; съ точкою же длительность ея равняется т р е м ъ половинамъ. Восьмая заключаетъ въ себѣ двѣ шестнадцатыхъ; но съ точкою она равна тремъ шестнадцатымъ.

Если поставить позади такой точки еще вторую, или какъ ихъ называютъ вмѣстѣ —

двойную точку,

то значеніе второй точки, равной половинѣ первой, увеличиваетъ длительность тона на эту величину. Напр. четверть съ двумя точками, или съ двойною точкою



равна одной четверти, одной восьмой и одной шестнадцатой; половина съ двойною точкою равна семи восьмымъ.

Точно также можно употреблять и три точки, какъ напр. здѣсь при *а*

для того чтобы выразить длительность, равную тремъ четвертямъ и тремъ шестнадцатымъ. Однако, это скучиваніе маленькихъ счетныхъ знаковъ нѣсколько затруднительно и легко ведетъ къ недоразумѣнію. Гораздо лучше повторить эту ноту и прибавить къ повтореной двѣ точки (какъ показано при б). Однако, въ нѣкоторыхъ случаяхъ первый способъ письма можетъ также оказаться удобнымъ

Б. *Длительность,*

опредѣляемая дѣлителемъ—три.

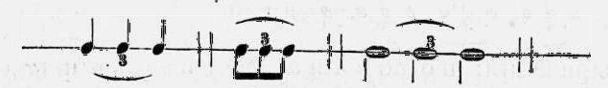
По типу дѣленія на два слѣдовало бы ожидать, что числомъ тремя цѣлый тонъ раздѣлился бы на т р и т р е т и, одна треть тона на т р и д е в я т ы я и т. д. и что для этихъ третей, девятыхъ тона и проч. введены особыя формы нотъ. Однако, ничего подобнаго не существуетъ, такъ какъ это обременило бы нашу ритмику запутанною массою названій и знаковъ. Тѣмъ не менѣе, суть дѣла осталась въ своей силѣ.

Желая обозначить третью часть всей величины тона, пользуются названіями и знаками, употребляемыми при дѣленіи на два, только при условіи, что н е д в ѣ, а т р и т а к и х ъ ч а с т и составляютъ одно цѣлое.

Група, состоящая изъ трехъ тоновъ, но по длительности равная всего только двумъ тонамъ, называется

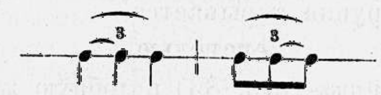
тріолью,

и обозначается поставленною надъ тремя нотами ея дугой, подъ которой пишутъ цифру 3 *). Здѣсь



мы видимъ, слѣдовательно, тріоли, состоящія изъ четвертей, восьмыхъ и половинъ: три четверти значатъ въ тріолѣ столько же, сколько двѣ четверти или одна половина; три восьмыя равносильны одной четверти, а три половины—одной цѣлой нотѣ. Слѣдуетъ замѣтить, что при этомъ выраженія: четверть, восьмая и т. д. употребляются для частей тріоли н е п р а в и л ь н о.

Понятно, что изъ трехъ частей тріоли, д в ѣ могутъ быть или соединены посредствомъ связки
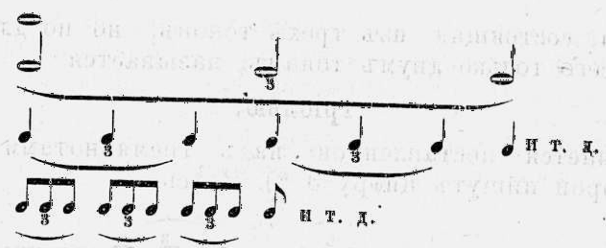


или замѣнены равной имъ большей нотой. На предъидущемъ примѣрѣ мы видимъ четвертную тріоль, имѣющую значеніе одной половины, и тріоль состоящую изъ восьмыхъ и имѣющую значеніе одной четверти; въ первомъ случаѣ обѣ первыя четверти, а во второмъ обѣ послѣднія восьмыя соединены въ одинъ тонъ (равняясь двумъ третямъ длительности или составляя двѣ т р і о л ь н ы я ч е т в е р т и**), или двѣ т р і о л ь н ы я в о с ь м ы я). То-же самое будетъ, если мы поставимъ, вмѣсто двухъ связанныхъ тріольныхъ четвертей, равную имъ тріольную половину,

а вмѣсто двухъ связанныхъ тріольныхъ восьмыхъ,—равную имъ тріольную четверть.

Мы знакомимся здѣсь съ совершенно другимъ порядкомъ дѣленій, чѣмъ существующій при дѣленіи на два. Поэтому мы можемъ цѣлую ноту раздѣлить на т р и половины, половину на т р и четверти, четверть на т р и восьмыя и т. д.

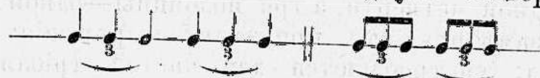
*) Очень часто даже и этого обозначенія не пишутъ, и тогда о надлежащей длительности должно судить по обстоятельствамъ; объ этомъ ниже.

**) Такимъ опредѣленіемъ можно было бы устранить или уяснить неправильность названія длительности.



причемъ выраженія: половина, четверть и т. д. употребляются неправильно.

Отсюда выводится еще одна подчиненная форма; а именно, если мы соединимъ двѣ тріоли, напр. четвертныя тріоли двухъ половинъ, или тріоли изъ восьмыхъ двухъ четвертей,



то получимъ группу изъ шести тоновъ; это составитъ тонъ, который по длительности раздѣлится на шесть частей, напр. цѣлая нота на шесть четвертей, полунота—на шесть восьмыхъ. Такая группа называется

секстолью.

Мы встрѣтимъ ниже (стр. 83) подобную же, но только различную по внутреннему своему содержанію, нотную группу, которая также называется секстолью, но было бы желательно называть ту секстоль, которая произошла отъ соединенія двухъ тріолей, особымъ именемъ,

двойною тріолью,

и придавать ей особенный видъ, напр. такой:



названіе же секстоли и слѣдующій видъ изображенія:



предоставить другой формѣ, о которой мы упомянемъ ниже. Обычай, однако, рѣшилъ иначе; названіе секстоли дается обѣимъ формамъ и въ большинствѣ случаевъ обозначаетъ ту, которую мы назвали двойною тріолью, такъ какъ другая форма въ дѣйствительности встрѣчается несравненно рѣже.

Теперь мы можемъ дѣленія на два и на три употребить на

В. *Смѣшанныя группы длительности,*

начиная съ двураздѣльнаго и продолжая трехраздѣльнымъ дѣленіемъ.

Здѣсь напр.



мы видимъ, что одна четверть раздѣлена на двѣ восьмыя, каждая же восьмая на три шестьнадцатыя (тріольныя шестьнадцатыя). Результатомъ этого будутъ двѣ тріоли, т. е. двойная тріоль, или по вышеприведенному наименованію—секстоль.

Подобное же отношеніе представляется намъ въ слѣдующемъ:



здѣсь мы видимъ, что четверть равна тріолѣ, состоящей изъ восьмыхъ, но что каждая тріольная восьмая слагается изъ двухъ шестьнадцатыхъ. Мы, слѣдовательно, снова образовали группу въ шесть тоновъ, секстоль (это и есть тотъ второй видъ секстоли, о которой мы упоминали), но только другимъ путемъ. Впослѣдствіи *) мы увидимъ, что самый способъ произведенія ея вліяетъ здѣсь на суть дѣла, и что послѣдняя секстоль существенно отличается отъ первой.
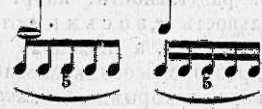
До сихъ поръ мы остановились пока на двураздѣльной и трехраздѣльной длительности и изъ развитія первыхъ изъ нихъ получили четырехъ—и восьмираздѣльныя нотныя группы, (напр. четыре восьмыя на одну половину и восемь на цѣлую ноту), а изъ развитія вторыхъ—шестираздѣльныя нотныя группы, а именно такъ называемую секстоль или двойную тріоль; затѣмъ мы смѣшивали эти оба вида дѣленія.

Наконецъ намъ слѣдуетъ указать на

Г. *Группы длительности еще болѣе обильныя тонами.*

Раздѣливъ ноту, вмѣсто четырехъ частей, на пять, напр. половину—на пять восьмыхъ, четверть—на пять шестьнадцатыхъ (названія: восьмая и шестьнадцатая употреблены здѣсь неправильно), длительность которыхъ должна равняться первоначальной длительности четырехъ нотъ, мы получимъ группу, называемую

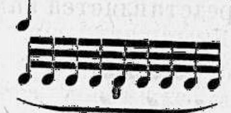
квинтолью:



*) Въ десятой главѣ II части.

Подобнымъ же путемъ образуются:

септимоль,



въ которой семь частей равны четыремъ, — или даже шести *),
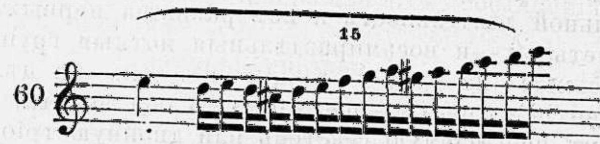
новемоль,



въ которой девять частей соотвѣтствуютъ восьми, — или шести,

децимоль,

въ которой десять частей заступаютъ восемь или шесть или четыре части; такимъ образомъ можно всякую длительность раздробить на одиннадцать, тринадцать—на какое угодно число частей; напр. вотъ здѣсь
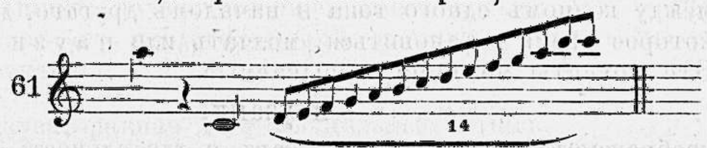


одна четверть раздѣлена на пятьнадцать частей вмѣсто четырехъ или восьми; и повсюду для пониманія вполнѣ достаточнымъ бываетъ одной только вверху поставленной цифры, а на число ребръ длительности не обращаютъ особеннаго вниманія **); при этомъ каждой отдѣльной нотѣ приписывается одинаковая длительность.

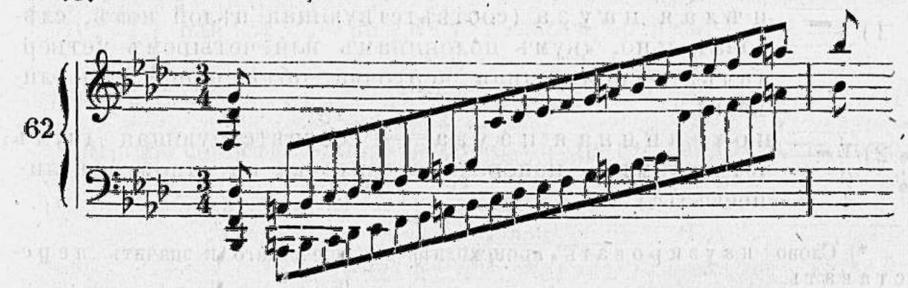
---

*) Если-бы мы въ тактѣ 6/8 (что разумѣется подъ этимъ, мы узнаемъ впослѣдствіи) вмѣсто шести восьмыхъ поставили семь, то онѣ соотвѣтствовали бы не четыремъ частямъ, но шести.
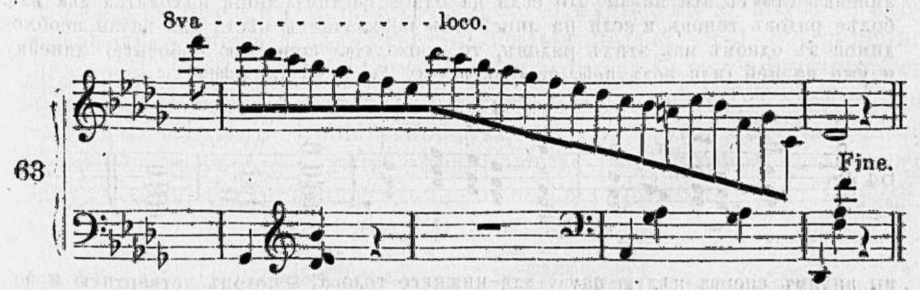
**) Ихъ пишутъ въ большинствѣ случаевъ, сообразуясь съ длительностью предшествовавшей опредѣленной раздѣльности, напр. новемоли пишутъ такъ, какъ предшествовавшая ей раздѣльность о восьми нотахъ; слѣдовательно, новемоль половины пишется шестьнадцатыми, а новемоль четверти—тридцать вторыми. Иногда же довольствуются просто способомъ соединенія нотныхъ шеекъ посредствомъ одного или двухъ ребръ, которыми обозначаются восьмыя или шестьнадцатыя. Такъ І. Гайднъ въ вступленіи къ «Сотворенію міра» (стр. 5 партитуры) обозначаетъ тотъ геніальный кларнетный ходъ въ 15 нотъ—который, подобно метеору, вырывается изъ хаоса, изображаемаго композиторомъ,



только восьмыми. Новѣйшіе піанисты пользуются еще большею свободою. Такъ напр. Шопенъ въ своемъ блестящемъ полонезѣ Ор. 53, распредѣляетъ такую фигуру на пять восьмыхъ,



а въ одномъ изъ своихъ вальсовъ (ор. 64, № 1) приводитъ такую:



заканчивающую собою весь вальсъ и распространяющуюся на цѣлые три такта.

Болѣе опредѣленное разпознаваніе и раздѣленіе такихъ и безъ того рѣдко и по большей части отдѣльно являющихся нотныхъ группъ облегчится впослѣдствіи ученіемъ о тактѣ и его расчлененіи.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Паузы.

Мы опредѣлили продолжительность тоновъ, а также выучились соразмѣрять и продолжительность нѣсколькихъ тоновъ, которые являются какъ части одного тона, но только бо́льшей длительности. Въ послѣднемъ случаѣ мы предполагали, что каждый изъ этихъ тоновъ непосредственно слѣдуетъ за другимъ. Но возможенъ и противуположный случай; возможно, напр. что между концомъ одного тона и началомъ другаго, должно на нѣкоторое время остановиться, молчать или п а у з и р о в а т ь *). Эти моменты молчанія, называемые

паузами,
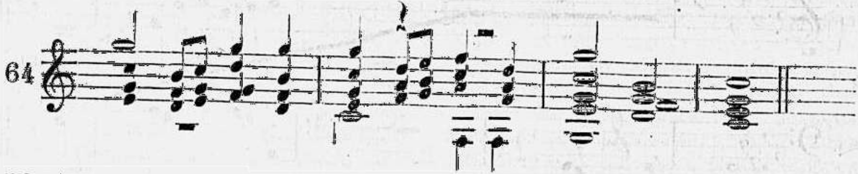
изображаются точно также, какъ и длительность тоновъ, особыми знаками, которые называются также п а у з а м и. Вотъ перечисленіе паузъ:

1) ц ѣ л а я п а у з а (соотвѣтствующая цѣлой нотѣ, слѣдовательно, двумъ половинамъ или четыремъ четвертямъ) — поперечная черточка подъ одной изъ линеекъ.

2) п о л о в и н н а я п а у з а, — соотвѣтствующая двумъ четвертямъ — поперечная черточка на одной изъ линеекъ **).

*) Слово п а у з и р о в а т ь происходитъ отъ греческаго и значитъ п е р е с т а в а т ь.

**) Въ этомъ случаѣ, какъ видно, не обращается вниманія на то, на какой линейкѣ стоятъ эти паузы. Но если на одной системѣ линій находятся два или болѣе рядовъ тоновъ, и если на линейкахъ не хватаетъ мѣста для паузы, необходимой въ одномъ изъ этихъ рядовъ, то проводятъ короткую побочную линейку и уже на ней (или подъ ней пишутъ паузу. Такъ, напр. здѣсь



мы видимъ сперва цѣлую паузу для нижняго голоса, а потомъ четвертную и половинную для верхняго голоса.

3) четвертная пауза.

4) в о с ь м и д о л ь н а я п а у з а — черточка съ хвостикомъ направленнымъ влѣво.

5) ш е с т ь н а д ц а т и д о л ь н а я п а у з а — черточка съ двумя хвостиками влѣво, какъ у шестьнадцатой части ноты.

6) т р и д ц а т и д в у х д о л ь н а я п а у з а.

7) ш е с т и д е с я т и ч е т ы р е х д о л ь н а я п а у з а.

8) с т о д в а д ц а т и в о с ь м и д о л ь н а я п а у з а.

Знаки пяти послѣднихъ паузъ различаются другъ отъ друга, какъ и знаки нотъ, числомъ хвостиковъ.

Всѣ эти паузы могутъ быть увеличены, какъ и ноты, посредствомъ точекъ и двойныхъ точекъ, на половину и на три четверти своего значенія.

Для бо́льшихъ паузъ, особенно необходимыхъ для отдѣльныхъ голосовъ въ многоголосныхъ пьесахъ, имѣемъ мы еще слѣдующіе знаки:

1) пауза, равная д в у м ъ цѣлымъ нотамъ,

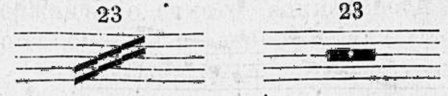
2) пауза, равная ч е т ы р е м ъ цѣлымъ нотамъ,

3) или — ш е с т и цѣлымъ нотамъ,

4) — в о с ь м и цѣлымъ нотамъ.

Чрезъ сопоставленіе этихъ паузъ другъ за другомъ можетъ быть обозначена какая угодно сумма отдѣльныхъ моментовъ времени; здѣсь, напр.

видимъ мы слѣдующими другъ за другомъ в о с е м ь, еще разъ в о с е м ь, ш е с т ь и наконецъ еще одну ц ѣ л у ю паузу — слѣдовательно, всего двадцать три цѣлыя паузы. Но обыновенно бо́льшія паузы обозначаются слѣдующимъ, болѣе практичнымъ способомъ: вмѣсто настоящихъ паузъ проводятъ двѣ косыя черты, или же одну горизонтальную, и отмѣчаютъ цифрами число тактовъ, которые должно паузировать; вышеприведенный рядъ паузъ пишутъ, слѣдовательно, такимъ образомъ:



Если, теперь, ноты будутъ раздроблены на меньшіе промежутки времени, то послѣднія—что разумѣется уже само по себѣ—могутъ быть пополнены частью паузами, а частью нотами. Такъ напр. здѣсь:

1) 2) 3)

мы видимъ, что четверть при

1) распадается на одну восьмую долю ноты и одну восьмидольную паузу,

2)—на тріоль, состоящую изъ одной восьмой ноты, одной восьмидольной паузы и опять одной восьмой ноты,

3)—въ тріоль, состоящую изъ тріольной четвертной паузы и тріольной восьмой ноты. Подобныя распаденія и соединенія нотъ и паузъ каждый можетъ легко себѣ составить и объяснить самъ.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

О болѣе неопредѣленныхъ знакахъ длительности.

Въ предъидущихъ главахъ мы познакомились съ нотами и паузами опредѣленной длительности и взаимно—опредѣленной зависимости во времени. Намъ остается еще упомянуть о нѣкоторыхъ случаяхъ, болѣе или менѣе отступающихъ отъ опредѣленной длительности.

1. *Staccato.*
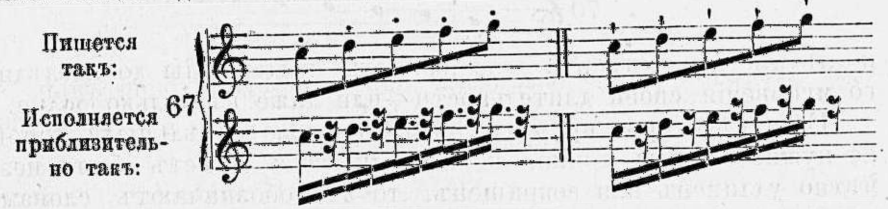
Если отдѣльнымъ тонамъ или цѣлому ряду тоновъ должно быть отведено время болѣе короткое, нежели бы слѣдовало по длительности ихъ нотъ, то тоны эти обозначаютъ словомъ *Staccato* (толчками), или тоненькими черточками, поставленными надъ нотными головками

65 

или—если они должны играться не слишкомъ коротко—точками

66 

Насколько короче должны быть подобныя ноты, остается неопредѣленнымъ; вышеизображенныя ноты съ точками играются немного короче, чѣмъ восьмыя, длительность ихъ равна приблизительно тремъ тридцать-вторымъ; ноты съ черточками играются еще короче—съ длительностью, равною приблизительно одной шестьнадцатой



остатокъ же длительности каждой ноты, какъ это уже показано выше, составляетъ паузу. Если такимъ нотамъ хотятъ придать еще меньшую длительность, то для этого ставятъ и паузы, и знаки Staccato,

68

или же надъ всею фразою ставятъ слово

Staccatissimo.

2. *Legato.*

Если въ извѣстномъ рядѣ тоновъ каждый тонъ долженъ быть выдержанъ вполнѣ, до вступленія слѣдующаго тона, или даже нѣсколько долѣе, такъ что оба тона какъ бы сливаются другъ съ другомъ, то надъ таковымъ рядомъ ставятъ слово *legato* (связно), или

legato assai

(очень связно), или же превосходную степень перваго слова

legatissimo

(связно до возможной степени), или же просто замѣняютъ первое слово дугою

69

слѣдовательно, этимъ самымъ сохраняется вполнѣ вся длительность каждаго отдѣльнаго тона, она скорѣе увеличивается, вдаваясь, такъ сказать, въ длительность слѣдующаго тона.

Если какой нибудь отдѣльный тонъ долженъ быть особенно точно выдержанъ до самаго конца своей длительности или даже немногимъ болѣе—то это обозначаютъ словомъ

tenuto (*ten*). или *ben tenuto*,

т. е. выдержано, или хорошо, точно выдержано. Въ тѣхъ случаяхъ, когда нѣсколько слѣдующихъ другъ за другомъ нотъ должны быть сыграны *tenuto*, въ новѣйшее время употребляютъ также горизонтальныя черточки, которыя ставятъ надъ каждой изъ нотъ. Такъ напр. здѣсь

70

послѣдніи три четверти должны быть выдержаны до послѣдняго мгновенія своей длительности—или даже нѣсколько долѣе.

Если нѣкоторое время за длительностью отдѣльныхъ тоновъ не нужно слѣдить точно, но каждый тонъ можетъ быть незамѣтно удлиненъ или сокращенъ, то это обозначаютъ словами:

tempo rubato

(похищенный размѣръ времени), или

a piacere

(по желанію или вкусу исполнителя),

или *ad libitum* (*ad lib.*),

какъ угодно.

Если главному голосу, напр. голосу въ какой нибудь аріи или пѣснѣ, дается подобное *ad libitum* или *a piacere*, то сопровождающіе голосу должны стараться примѣняться или соображаться съ главнымъ и на нотахъ ихъ обозначается

colla parte (*c. p.*)

(т. е. съ главнымъ голосомъ). Если предоставляется полный произволъ въ длительности, употребляютъ слова

senza tempo или *senza ritmo*

(безъ опредѣленнаго размѣра).

Всѣ эти уклоненія вновь устраняются словами

a tempo, al rigore del tempo

(по опредѣленному или строгому размѣру).

Наконецъ, если длительность ноты или паузы должна быть очень значительно но неопредѣленно долгою, то надъ ней ставитъ

знакъ покоя,

состоящій изъ точки и дуги

71

и называющійся съ итальянскаго:

фермата *)

*) Самый знакъ называется у итальянцевъ латинскимъ словомъ *corona* (корона, вѣнецъ).

Предлагали, было, чтобы такой знакъ покоя равнялся приблизительно двойной длительности ноты. Но подобное опредѣленіе не годно, такъ какъ во всякомъ данномъ случаѣ необходимо бываетъ сообразоваться съ смысломъ цѣлой пьесы.

Въ заключеніе замѣтимъ еще, что пауза, находящаяся во всѣхъ голосахъ многоголосной фразы, называется

общею или генеральною паузою,

а знакъ покоя, одновременно входящій во всѣ голоса, называется,

общимъ покоемъ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Темпъ.

Всѣ длительности придаютъ нотамъ и паузамъ только о т н о с и т е л ь н о е значеніе. Онѣ, напр., устанавливаютъ, что четверть должна длиться въ два раза болѣе, чѣмъ длится одна восьмая, или въ два раза менѣе, чѣмъ длится половина, а эта, въ свою очередь, въ два раза менѣе, чѣмъ цѣлая нота. Но к а к ъ д о л г о должна длиться какая нибудь нота, напр. сколько секундъ или какую часть секунды—длительность не опредѣляетъ.

Понятно, что однимъ музыкальнымъ пьесамъ свойственно болѣе живое, другимъ же болѣе медленное движеніе. Веселое, возбужденное настроеніе воодушевляетъ и ускоряетъ всѣ наши движенія вообще, а слѣдовательно и движеніе нашихъ тоновъ; напротивъ, печальное, унылое настроеніе ослабляетъ и какъ бы стѣсняетъ наши движенія, также и въ музыкѣ. Поэтому принято много оттѣнковъ движенія, которые обозначены извѣстными названіями—терминами; вообще же движеніе, по его абсолютной скорости, называютъ

размѣромъ

или темпомъ (*tempo*).

Принимаютъ обыкновенно пять главныхъ видовъ или степеней движенія съ различными болѣе мелкими оттѣнками ихъ.

1. *Очень медленное движеніе.*

Движеніе это обозначается въ началѣ музыкальной фразы слѣдующими словами, которыя пишутся надъ нотами:

Largo (широко), *largo assai* (*assai* значитъ о ч е н ь), или *Larghissimo* (въ высшей степени широко),

Adagio (медленно) *Adagiosissimo* (очень медленно),
Lento (медленно),
Grave (тяжело),
Largo и его усиленія употребляются обыкновенно для наиболѣе медленнаго движенія; *Adagio* берется обыкновенно не такъ медленно, какъ *Lento*; также и *Grave*.

2. *Умѣренно—медленное движеніе.*

Larghetto (довольно широко),
Andante (шагомъ т. е. не скоро); въ сокращеніи *Andte*,
Andamento (въ родѣ *Andante*),
Andantino (нѣсколько менѣе скоро, чѣмъ *Andante*),
Sostenuto (нѣсколько сдержанно),
Commodo (покойно).

Названія эти расположены здѣсь по той возрастающей степени быстроты, которую они выражаютъ. Впрочемъ, само собою разумѣется, что между музыкантами и учителями не существуетъ полнаго соглашенія на счетъ этихъ мелкихъ различій; такъ напр. *Andantino* принимается нерѣдко за движеніе менѣе медленое, чѣмъ *Andante*.

3. *Умѣренно—скорое движеніе.*

Оно обозначается словами:
Allegretto (нѣсколько оживленно),
Moderato (умѣренно),
Allegremente (въ родѣ *Allegro*, почти столь же живо),
Allegro moderato (съ умѣренною оживленностью),
Allegro ma non troppo (оживленно, но не очень).

4. *Скорое движеніе.*

Оно имѣетъ слѣдующіе термины:
Allegro (весело, рѣзво), въ сокращеніи *Allo*,
Animato (одушевленно),
Allegro con brio или *brioso* (живо),
Allegro con moto (подвижно),
Allegro con fuoco или *fuocoso* (пылко, горячо),
Allegro agitato (безпокойно),
Allegro appassionato (страстно).
И наконецъ

5. *Очень быстрое движеніе*,

Обозначающееся терминами:
Allegro assai, или *Allegrissimo* (очень живо),
Allegro vivace (весьма оживленно),
Vivace, *Vivacissimo* (очень скоро).

Presto (быстро), *Presto assai* или *Prestissimo* (весьма быстро, въ высшей степени быстро).

Само собою понятно, что всѣ эти выраженія (если-бы даже ихъ было и еще больше) не могутъ обнять собою всѣ возможныя степени и оттѣнки движенія. Поэтому вспомогательными средствами (какъ это частью было уже выше), служатъ усиливающіе и ослабляющее выраженія:

più (болѣе),
meno (менѣе); напр.
più Allegro, веселѣе, рѣзвѣе (чѣмъ прежде),
meno Allegro, не такъ рѣзво (какъ прежде),
più moto, также *mosso* (живѣе),
più vivo, (оживленнѣе).

Наконецъ, относительно мельчайшаго опредѣленія, въ концѣ концовъ все таки бываетъ нужнымъ предоставлять вѣрную передачу темпа правильному пониманію исполнителя и расположенію минуты.

Всѣ эти выраженія служатъ къ тому, чтобы установить возможно или достаточно опредѣленный видъ движенія, н е и з м ѣ н н ы й для каждаго момента пьесы. Но можетъ, однако, случиться и такъ, что, и л и отдѣльные мѣста пьесы должны играться скорѣе или медленнѣе главнаго темпа, тогда при началѣ такихъ мѣстъ ставятъ:

vivo, *più vivo*, (скорѣе).
veloce (быстро),
ritenuto (*riten.*, *rit.*,—сдерживая) *).

и наконецъ

a tempo (въ правильномъ темпѣ); — и л и ж е долженъ произойти н е з а м ѣ т н ы й п е р е х о д ъ отъ одного вида движенія къ другому. Въ языкѣ музыки и для этой цѣли существуютъ нѣсколько выраженій; вообще, для постепеннаго перехода изъ одного темпа въ другой, пользуются прежде всего надписью:

tempo assimilando al movimento seguente,

въ частности же, если движеніе должно постепенно замедляться, ставятъ слова:

rilasciando (задерживая),
ritardando (*ritard.*, медля),
rallentando (*rallent.* или *rall.*, также *allentando*, *lentando*, *slentando*—замедляя).

Послѣдній терминъ употребляется обыкновенно какъ сильнѣйшее выраженіе для замедленія движенія. Выраженіе

*) *Ritenuto* употребляется также часто въ смыслѣ *ritardando*.

calando (успокоиваясь)

имѣть въ виду также вводить замедляющее движеніе.

Постепенный переходъ болѣе медленнаго движенія въ болѣе быстрое обозначается словами:

accelerando (ускоряя),
precipitando (спѣша),
stringendo (стремясь).

Наконецъ, если ускореніе или замедленіе должно происходить въ едва замѣтной постепенности, что ко всѣмъ вышеприведеннымъ выраженіямъ прибавляются слова

poco a poco (мало по малу),

напр.

poco a poco rallentando (замедляя мало по малу),
poco a poco più moto (живѣе мало по малу).

Если ускореніе должно продолжиться на цѣлую часть, или даже до самаго конца, то надъ такимъ мѣстомъ пишутся слова:

più stretto,

(все болѣе и болѣе ускоряющееся движеніе тоновъ); сама же часть, которая должна быть исполнена такимъ образомъ называютъ

stretta;

такъ напр. стреттою кончается первый финалъ въ оп. «Донъ-Жуанъ».

Если ускореніе или замедленіе должно имѣть конецъ, за которымъ вновь является какой нибудь опредѣленный размѣръ движенія, то это выражаютъ или прямо обозначеніемъ новаго темпа напр. Allegro - - accelerando- Presto.

или же, если послѣ какой либо перемѣны въ темпѣ должно возвратиться первоначальное движеніе, то это обозначаютъ словами

tempo primo (t. p.)

(прежній темпъ).

Наконецъ, намъ слѣдуетъ упомянуть еще объ одномъ весьма странномъ обозначеніи темпа. Иногда встрѣчаются слова:

tempo giusto (истинный, надлежащій темпъ),

т. е. движеніе должно быть взято по усмотрѣнію, до извѣстной степени скорымъ или медленнымъ. Весьма невинный способъ обозначенія, такъ какъ имъ ровно ничего не опредѣляется.

ПРИБАВЛЕНІЕ.

Хронометръ.

Всѣ обозначенія темпа оказываются для абсолютнаго и точно опредѣленнаго измѣренія продолжительности тоновъ столь же несостоятельными, какъ и всѣ опредѣленія длительности. Они показываютъ только, что движеніе въ одной какой нибудь пьесѣ, по ближайшему указанію темпа, должно быть быстрѣе или медленнѣе, чѣмъ въ другой, что напр. четверти должны играться въ *Andante* медленнѣе, чѣмъ въ *Allegro*, но скорѣе чѣмъ въ *Largo*. Поэтому, вопросъ: какова же должна быть скорость ихъ движенія для каждаго темпа?—остается пока еще неразрѣшеннымъ.

Точное рѣшеніе его (какъ же указано на стр. 91) можетъ быть достигнуто только посредствомъ нашего абсолютнаго астрономическаго измѣренія времени минутами, секундами и т. д. Поэтому, желая говорить о болѣе точномъ опредѣленіи движенія, мы должны установить, что четверть или половина должны продолжаться такую то или такую часть минуты или секунды.

Съ этой цѣлью были придуманы нѣсколько вспомогательныхъ инструментовъ; самый распространенный изъ нихъ

метрономъ,

изобрѣтенный Мэльцелемъ (*Mälzel*). Инструментъ этотъ состоитъ изъ вертикально стоящаго маятника съ передвигающимся по его длинѣ грузомъ, приводимаго въ движеніе помощью колеснаго механизма. Позади маятника находится дощечка (линейка), раздѣленая на 110 частей (отъ № 50 до 160).

Если грузъ маятника будетъ установленъ противъ одного изъ этихъ дѣленій, то маятникъ совершаетъ въ одну минуту столько колебаній, сколько показано на этомъ мѣстѣ дѣленій, слѣдовательно, отъ 50 до 160 колебаній, смотря по тому, противъ какаго изъ этихъ дѣленій, считая сверху внизъ, будетъ установленъ грузъ маятника. Этимъ путемъ можно каждой нотѣ придать абсолютную продолжительность времени: желая напр., чтобы длительность одной четверти равнялась 60-й или 120-й части минуты (слѣдовательно, цѣлой секундѣ, или полусекундѣ), стоитъ только метрономъ установить на 60 или 120, и тогда удары маятника дадутъ намъ абсолютную, требуемую мѣру *).

*) Эти удары раздаются почти стольже громко, какъ и удары маятника довольно большихъ стѣнныхъ или столовыхъ часовъ. Въ новѣйшее время въ Парижѣ приготовляются метрономы у которыхъ маятникъ соединенъ съ колокол-

Слѣдовательно, такимъ способомъ каждый темпъ можетъ быть обозначенъ весьма точно. Вышеприведенные случаи должны были бы обозначаться такимъ образомъ;

M. M. (Метрономъ Мэльцеля) ♩ = 60,
M. M. ♩ = 120.

Если требуемое движеніе слишкомъ медленно, а потому не можетъ выражаться на метрономѣ, то обозначаютъ длительность ноты болѣе мелкой. Если бы напр. мы захотѣли обозначить движеніе, въ которомъ четверть ноты бралась бы въ теченіи одной минуты 30 разъ (т. е. занимала бы двѣ секунды), то намъ слѣдовало бы это обозначить такъ:

M. M. ♪ = 60.

т. е. въ этомъ случаѣ метрономомъ отсчитывались бы восьмыя ноты, а по нимъ уже опредѣлялась бы продолжительность четвертей.

Наоборотъ, если бы нужно было выразить столь быструю степень движенія, какой вовсе нѣтъ для извѣстной длительности на линейкѣ метронома, то въ такомъ случаѣ слѣдуетъ обратиться къ нотамъ большей длительности. Если бы, напр. три четверти должны были приходиться на одну секунду (или 180 четвертей на одну минуту), то это можно бы было обозначить такъ: *)

M. M. 𝅗𝅥. = 90, или скорѣе
M. M. 𝅝 = 60.

При этомъ мы видимъ, что одна и та-же степень движенія можетъ быть выражена болѣе, чѣмъ однимъ способомъ. Инструментомъ болѣе простымъ, дешевымъ и неподверженнымъ никакимъ неправильностямъ (какимъ напр. подвергается колесный механизмъ въ метрономѣ Мэльцеля) является

хронометръ,

предложенный Готфридомъ Веберомъ и состоящій изъ нити, опредѣленной длины, къ которой прикрѣпляютъ какой нибудь грузъ (напр. свинцовый шарикъ). На нити этой отмѣ-

чикомъ, приспособленымъ такъ, что на каждые два, три, четыре или шесть ударовъ маятника приходится одинъ ударъ колокольчика. Такое остроумное и недорогое усовершенствованіе метронома позволяетъ ему, рядомъ съ абсолютною мѣрою времени, обозначать также и размѣръ такта (исключая пяти- и семидольнаго размѣровъ, вновь появившихся въ послѣднее время).

*) Мы избрали этотъ примѣръ только вслѣдствіе простоты отношеній его чиселъ. На метрономѣ, какъ это видно изъ таблицы (стр. 97), дѣленія отъ 50 до 160 показаны не всѣ (это испестрило бы только доску знаками), но скачками чрезъ два, три, четыре, шесть, восемь. И этого достаточно, такъ какъ двѣ сосѣднія ступени, а при скоромъ движеніи три или четыре—не имѣютъ существенно—характеристическаго различія.

чаются различныя длины, напр. помощью узловъ. Чѣмъ короче такая нить, тѣмъ она колеблется скорѣе; чѣмъ она длиннѣе, тѣмъ колебанія ея медленнѣе. Такимъ образомъ степень движенія можетъ быть опредѣлена длиною нити; такъ напр. нить, длиною въ 55 Рейнскихъ дюймовъ колеблется 50 разъ въ минуту, а длиною въ 5 таковыхъ дюймовъ — 160 разъ въ минуту. Поэтому первую мѣру движенія, примѣняя ее къ одной четверти, можно было бы обозначить вотъ такъ:

♩ = 55″ (рейнской мѣры),

а послѣднюю, также въ примѣненіи къ одной четверти, такъ:

♩ = 5″ (р. м.)

Вотъ сравнительная таблица обоихъ вышеназванныхъ измѣрителей времени Мэльцеля и Вебера:

Метрон.		Рейнск. дюйм.	Метрен.		Рейнск. дюймы.
50	=	55	92	=	16
52	=	50	96	=	15
54	=	47	100	=	14
56	=	44	104	=	13
58	=	41	108	=	12
60	=	38	112	=	11
63	=	34	116	=	10
66	=	31	120	=	9
69	=	29	126	=	8
72	=	26	132	=	7½
76	=	24	138	=	7
80	=	21	144	=	6½
84	=	19	152	=	6
88	=	18	166	=	5

Таблицею этой можно воспользоваться для того или другаго рода обозначенія, или для обоихъ вмѣстѣ. Если будетъ колебаться вся нить, т. е. длиною въ 55 дюймовъ, то она дастъ 50 колебаній въ минуту. Если мы заставимъ колебаться только часть нити, по длинѣ равной 38 дюймамъ, то каждое колебаніе ея будетъ равно одной секундѣ (какъ маятникъ метронома при 60); если колеблется часть нити, равная 9 дюймамъ, то каждое колебаніе продолжается только полсекунды (соотвѣтствующее ему на метрономѣ дѣленіе = 120).

Но какая же степень абсолютнаго движенія должна принадлежать различнымъ нашимъ обозначеніямъ темпа? Съ этою цѣлью было принято, что для *Andante*, слѣдовательно, для второй степени движенія, абсолютная длительность одной четверти должна равняться одной секундѣ,

M. M. ♩ = 60,
W. Chm. (Вебера хроном.) ♩ = 38″ (р. м.)

Сообразно съ этимъ, первый видъ или первая степень движенія могла бы быть приблизительно представлена такъ (въ относительно болѣе медленномъ движеніи):

М. М. ♩ = 50,
𝅗𝅥 = 60 и т. д.,

третья степень движенія приблизительно такимъ образомъ:

М. М. ♩ = 90;

четвертая степень приблизительно такъ:

М. М. ♩ = 120 до ♩ = 130,

пятая степень движенія—приблизительно такъ:

М. М. ♩ = 140 до ♩ = 160

и, наконецъ, можно было бы привести еще болѣе быстрыя движенія, или другіе ряды отношеній.

Но въ дѣйствительности музыкальное искусство, имѣющее цѣлью выражать вовсе не математически опредѣленныя величины, но душевныя ощущенія и свободныя движенія духа, вовсе не нуждается въ математически точной мѣрѣ времени; послѣднее можетъ даже противорѣчить существу самаго искусства, которому приблизительныя обозначенія темпа удовлетворяютъ въ сущности несравненно болѣе, чѣмъ абсолютныя метрономическія. Музыкантъ-исполнитель или дирижеръ какой нибудь большой пьесы долженъ во всякомъ случаѣ вникнуть въ смыслъ ея по возможности глубже и правильнѣе и стараться передать его; поэтому на его обязанности лежитъ по возможности точнѣе схватить темпъ пьесы. Ибо, въ концѣ концовъ все сводится только на его настроеніе духа и на то, какъ онъ прочувствовалъ пьесу. Только въ силу его внутренняго возбужденія, можетъ пьеса представиться живой, произвести впечатлѣніе; исполненная же по однимъ только внѣшнимъ надписямъ, безъ внутренняго чувства и возбужденія, пьеса является лишенною выраженія, мертвою*). Наконецъ, тутъ могутъ проявиться такія внѣшнія отношенія, которыя при метрономическомъ опредѣленіи темпа невозможно принимать во

*) Любопытно и поучительно обращеніе Бетховена съ метрономомъ, который появился какъ разъ въ то время, когда Бетховенъ находился въ апогеѣ своей славы. Сначала (сравни сочиненія автора: «Beethoven» и «Anleitung zum Vortrag d. Beeth. Klavierwerke») показалось ему изобрѣтеніе метронома чрезвычайно важнымъ, такъ что онъ отнесся къ нему съ тѣмъ благороднымъ сочувствіемъ, съ которымъ вообще встрѣчалъ все, касающееся искусства. Въ послѣдствіи же онъ началъ его примѣнять только къ нѣкоторымъ (немногимъ) сочиненіямъ; при этомъ онъ уже замѣтилъ вліяніе личнаго настроенія, вслѣдствіе чего одну и ту-же пьесу сталъ метрономизировать различно. Наконецъ онъ рѣшилъ лаконически: «Не надо метронома!»

вниманіе. При большомъ, напр. числѣ исполнителей, въ большихъ помѣщеніяхъ, темпы должно брать нѣсколько медленнѣе (особенно въ фигурованныхъ пьесахъ), потому что звукъ распространяется тогда медленнѣе, между тѣмъ какъ при слишкомъ скоромъ движеніи массы звуковъ сливаются даже и при самомъ правильномъ исполненіи. Поэтому, для пониманія всѣхъ терминовъ темпа, нужно только запомнить какая приблизительно степень движенія дается вообще различнымъ обозначеніямъ темпа; а затѣмъ уже болѣе точное опредѣленіе можетъ и даже должно быть предоставлено пониманію художника-исполнителя въ самый моментъ исполненія.

Мы поговоримъ объ этомъ предметѣ подробнѣе въ ученіи объ исполненіи.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Размѣры такта.

Мы можемъ теперь строить цѣлые ряды тоновъ одинаковой или различной длительности. Однако, подобный рядъ тоновъ, въ особенности если онъ нѣсколько длиненъ, былъ бы не вполнѣ удобообозрѣваемъ, онъ не могъ бы вызвать въ насъ пріятное сознаніе впечатлѣнія порядка или размѣренія, если бы даже устройство его въ отдѣльности и было совершенно правильно, напр. состояло бы все изъ тоновъ равной длительности.

Для удобообозрѣваемости или ясности чего либо пользуются обыкновенно раздѣленіемъ, или дѣленіемъ на меньшія, легче воспринимаемыя части; такъ, для большей наглядности и легкаго счета, мы раскладываемъ напр. кучку монетъ въ отдѣльные ряды, по четыре, или шести и т. д. штукъ въ каждомъ.

Примѣнимъ такой же способъ и къ рядамъ тоновъ. Взявъ прежде всего тоны одинаковой длительности, напр. четверти, мы называемъ ихъ по отношенію ко всему ряду тоновъ его

долями.

Довольно длинный рядъ такихъ нотъ или долей

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ и т. д.

представляется по своей обширности или вовсе не яснымъ, или трудно обозрѣваемымъ. Разложенный же на нѣсколько небольшихъ отдѣловъ, онъ тотчасъ становится для насъ уже вполнѣ

нагляднымъ. Притомъ, всѣ отдѣлы должны быть одинаковой величины, а слѣдовательно цѣлый рядъ представляется намъ не только раздѣленнымъ, но и размѣреннымъ или размѣщеннымъ.

Наименьшій дѣлитель есть два. Дѣленіе и размѣщеніе ряда нотъ на число два, напр.

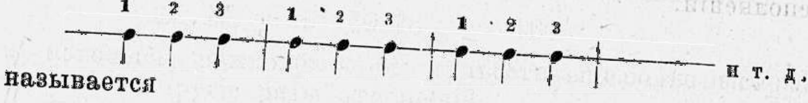


называемъ мы

двудольнымъ размѣромъ

или двудольнымъ размѣромъ такта.

Слѣдующій дѣлитель послѣ двухъ есть три. Раздѣленіе нотнаго ряда на три, напр.



называется

трехдольнымъ размѣромъ

или трехдольнымъ размѣромъ такта.

Если мы будемъ имѣть дѣло съ очень длинными рядами нотъ, то получимъ тогда столько отдѣловъ, въ двѣ или три ноты въ каждомъ, что намъ пришлось бы снова встрѣтить прежнее затрудненіе, если бы мы захотѣли сразу обозрѣть всѣ эти частности (т. е. отдѣльные отдѣлы). Поэтому, имѣя предъ собою такой длинный рядъ, напр.



мы поступаемъ съ нимъ, для его удобообозрѣваемости, точно также, какъ и прежде: т. е. соединяемъ каждые два или три отдѣла въ одинъ — бо́льшій, образуемъ, слѣдовательно, изъ вышеприведенныхъ размѣровъ новые, чрезъ сложеніе первоначальныхъ отдѣловъ, и называемъ эти новые размѣры такта

сложными размѣрами.

Такъ изъ двудольнаго размѣра образуется

четырехдольный размѣръ,

въ которомъ четыре доли, или два двудольные отдѣла, составляютъ одинъ четырехдольный отдѣлъ. Изъ четырехдольнаго размѣра можемъ мы, чрезъ новое сложеніе каждыхъ двухъ четырехдольныхъ отдѣловъ, образовать

восьмидольный размѣръ.

По тому же способу изъ трехдольнаго размѣра образуется

шестидольный,



въ которомъ каждый отдѣлъ заключаетъ въ себѣ шесть долей или два трехдольные отдѣла. Чрезъ новое сложеніе каждыхъ двухъ отдѣловъ, изъ шестидольнаго размѣра получается

двѣнадцатидольный,

вмѣщающій въ себѣ два шестидольные, или четыре трехдольные отдѣла, или же двѣнадцать долей. Соединяя три трехдольные отдѣла, получается

девятидольный размѣръ,

въ которомъ каждый отдѣлъ содержитъ въ себѣ девять долей, или три трехдольные отдѣла. Такимъ путемъ можно вообще, получить еще много размѣровъ.

Каждая доля, которою начинается отдѣлъ, называется

главною долею;

она обозначена въ вышеприведенныхъ примѣрахъ крупною цифрою.

Каждая доля сложныхъ размѣровъ, считавшаяся въ предшествовавшемъ простомъ размѣрѣ главною долею, называется

бывшею главною долею,

всѣ же остальныя —

побочными долями.

Слѣдовательно, въ четырехдольномъ размѣрѣ доля, обозначенная цифрою 3, есть бывшая главная доля; въ шестидольномъ размѣрѣ такою долею есть доля, обозначенная цифрою 4; въ девятидольномъ — доли, обозначенныя цифрами 4 и 7, въ двѣнадцатидольномъ — цифрами 4, 7 и 10. Въ двѣнадцати дольномъ размѣрѣ доля съ цифрою 7 имѣетъ еще нѣкоторое преимущество сравнительно съ долями, обозначенными цифрами 4 и 10, такъ какъ она въ предшествовавшемъ шестидольномъ размѣрѣ была еще главною долею. Легко видить, что кромѣ простыхъ

размѣровъ такта, дву- и трехдольнаго (о которыхъ мы только что говорили), могутъ существовать еще много другихъ простыхъ размѣровъ, напр. пятидольный, семидольный и т. д., а изъ нихъ новые сложные: десятидольный, четырнадцатидольный и т. д. И дѣйствительно, подобные размѣры такта были употребляемы, какъ прежними композиторами, именно (если мы только не ошибаемся) старшимъ Рейхардтомъ въ пѣсняхъ, Боальдьё въ одной аріи въ оперѣ «*Dame blanche*», въ одномъ *Solfeggio* парижской консерваторіи (ч. 2, т. 4), также и въ новѣйшее время (напр. Гиллеромъ въ его *Rhythmische Studien*, кромѣ того авторомъ, въ небольшомъ мѣстѣ его «Монсея»*). Кромѣ того, композиторы нашли удобнымъ смѣшивать различные размѣры, напр. четырех- и трехдольный, или четырех- и пятидольный; въ новѣйшее время это встрѣчается напр. у I. Раффа въ прекрасномъ видѣ въ его сонатѣ для фортепіано и скрипки, а также у автора въ его 12 пѣсняхъ. Все это можетъ быть весьма кстати, если только оно вызвано внутреннею необходимостью, а не простымъ произволомъ или жаждою къ нововведеніямъ.

При всемъ томъ, однако, мы должны всѣ эти случаи оставить въ сторонѣ, частью потому, что они или вовсе не употребляются, или весьма мало**), частью же потому, что вышеприведенныхъ указаній вполнѣ достаточно, для пониманія и составленія сколько угодно новыхъ размѣровъ.

*) Въ русской музыкѣ пятидольный размѣръ употребленъ, напр. Глинкою, въ нѣкоторыхъ хорахъ его оперъ. Ред.

**) И именно потому, что подобные размѣры съ одною главною долею противъ четырехъ, шести и болѣе второстепенныхъ, или съ неравными отдѣлами не имѣютъ такаго соразмѣрнаго отношенія или равновѣсія для того, чтобы на нихъ могло быть построено цѣлое сочиненіе—за весьма рѣдкими исключеніями. Но ихъ впрочемъ, нельзя назвать необходимыми или неестественными (какъ это полагаютъ нѣкоторые теоретики); это доказывается самымъ несомнѣннымъ образомъ народными пѣснями, вращающимися въ этихъ рѣдкихъ размѣрахъ такта. Знаменитая старая нѣмецкая солдатская пѣснь «Prinz Eugen der edle Ritter» (Erk's Liederhort, стр. 384) вращается самымъ естественнымъ образомъ на пятичетвертномъ тактѣ и безъ искаженія ни въ какой другой тактъ не переводится. Въ такомъ же тактѣ и другая народная нѣмецкая пѣсня: «Auf einem Baum ein Kukuk» (Erk, стр. 380). Пѣсня «Nachtigall ich hör' dich singen» (Kretschmar Volkslieder, стр. 492) начинается въ семичетвертномъ счетѣ и, по прошествіи двухъ тактовъ, заключается таковымъ же числомъ тактовъ въ трехполовинномъ счетѣ каждый. Другая пѣсня «Der Kukuk auf dem Zaune» (Erk тамъ же) вмѣщаетъ въ себѣ: два такта въ двѣ четверти каждый (съ затактомъ въ одну восьмую), два такта въ три четверти и три—въ двѣ четверти каждый; пѣснь эта продолжается за тѣмъ въ мечтательномъ характерѣ, собственно говоря, безъ всякаго такта. Также и Шретеръ (Finnische Runen, Upsala 1819) приводитъ одну руническую пѣснь въ пятичетвертномъ счетѣ, а Діонисій Веберъ (Vorschule, 1828)—богемскіе народные танцы въ смѣшанномъ тактѣ изъ двухъ и трехъ четвертей. Народъ не знакомъ съ ученіемъ о тактѣ; онъ обладаетъ только наивнымъ чутьемъ ко всему естественному. Поэтому-то все, что онъ такъ наивно образуетъ или схватываетъ, и можетъ служить полновѣснымъ доказательствомъ въ пользу удобопонимаемости и естественности соотвѣтствующаго явленія. Здѣсь мы имѣемъ тысячи свидѣтельствъ, такъ какъ пѣсни эти поются тысячами людей, тогда какъ все исходящее изъ подъ пера художника есть не болѣе, какъ показаніе одного лица; что, спрашивается, вѣрнѣе: то-ли, что искусственно выдумывается и придумывается? или же все коренное, подлинное? *Ред*

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Виды такта.

Описывая размѣры такта, мы не опредѣляли длительности его долей; мы полагали эти доли въ приводимыхъ примѣрахъ равными между собою, ради удобства, и потому писали ихъ въ видѣ четвертей.

Придавая теперь этимъ долямъ опредѣленную длительность, мы получимъ изъ размѣра такта

виды или счеты *) такта;

слѣдовательно, видъ такта есть ничто иное, какъ размѣръ его съ долями опредѣленной длительности. Доли вида такта называются

частями такта.

Но мы можемъ долямъ каждаго размѣра придавать какую угодно изъ перечисленныхъ на стр. 77 и 78 длительностей, слѣдовательно, видовъ такта можетъ быть столько, сколько существуетъ размѣровъ и длительностей, въ которыхъ тоны могутъ быть сопоставлены. Прежде нежели мы укажемъ на употребительнѣйшіе виды такта, намъ слѣдуетъ упомянуть о

предстоящемъ знакѣ

такта, который ставится на линейной системѣ, въ началѣ каждой пьесы, или же на томъ мѣстѣ, гдѣ начинается новый видъ такта. Знакъ этотъ обозначается обыкновенно въ видѣ дроби числитель которой показываетъ размѣръ такта, а знаменатель величину каждой его доли.

Къ двудольному размѣру принадлежатъ:

Счеты въ

1) двѣ четверти, $^2/_4$ — 2/4 | 2/4

*) У насъ общепринято послѣднее выраженіе, и его мы будемъ преимущественно держаться въ настоящемъ переводѣ.

2) двѣ восьмыя, $^{2}/_{8}$ (этотъ видъ такта весьма рѣдко встрѣчается);

3) такъ называемое малое *Allabreve* или въ двѣ половины или вторыхъ, обозначаемое такъ: $^{2}/_{2}$, или цифрою: 2, или такъ: ₵

4) (настоящее или большое) *Allabreve*, въ которомъ каждый тактъ состоитъ изъ двухъ цѣлыхъ нотъ (*breves* см. стр. 79), и который обозначается такъ:

$^{2}/_{1}$, или такъ ₵ или такъ: **C**

(въ послѣднемъ случаѣ, слѣдовательно, такъ-же, какъ и счетъ въ четыре четверти, о которомъ мы тотчасъ же упомянемъ). Въ большинствѣ случаевъ его правильнѣе принимать за четырехдольный видъ такта, о которомъ мы тотчасъ-же упомянемъ въ пунктѣ 3-мъ.

Къ четырехдольному размѣру относятся:

Счеты въ

1) четыре четверти; его называютъ также цѣлымъ тактомъ и вмѣсто $^{4}|_{4}$ обозначаютъ такъ:

2) четыре восьмыя, $^{4}|_{8}$;

3) четыре половины (весьма рѣдкій), смѣшиваемый съ большимъ *Allabreve* и обозначаемый также, какъ и послѣдній.

Трехдольный размѣръ даетъ:

Счеты въ

1) три четверти, $^{3}|_{4}$;

2) три восьмыя, $^{3}/_{8}$;

3) три половины $^{3}/_{2}$ (довольно рѣдкій).

Къ шестидольному размѣру принадлежатъ:

Счеты въ

1) шесть восьмыхъ, $^{6}/_{8}$;

2) шесть четвертей, $^{6}|_{4}$;

3) шесть шестнадцатыхъ, $^{6}|_{16}$; } довольно рѣдки.

Къ девятидольному размѣру относятся:

Счеты въ

1) девять восьмыхъ, $^{9}|_{8}$;

2) девять четвертей, $^{9}|_{4}$ (рѣдко встрѣчающійся);

3) девять шестнадцатыхъ, $^{9}|_{16}$ (весьма рѣдко встрѣчающійся).

Изъ видовъ такта, принадлежащихъ въ двѣнадцатидольному размѣру, мы упомянемъ только о самомъ употребительномъ, именно счетѣ въ двѣнадцать восьмыхъ, $^{12}|_{8}$.

Иногда, впрочемъ, встрѣчается также и счетъ въ двѣнадцать шестнадцатыхъ, $^{12}|_{16}$, даже двѣнадцать тридцать-вторыхъ $^{12}|_{32}$.

Отдѣлы размѣровъ такта называются

тактами.

Вертикальныя черточки, которыми мы уже воспользовались на стр. 100 и слѣдующихъ, для разграниченія отдѣловъ, называются

тактовыми чертами;

онѣ опредѣляютъ, слѣдовательно, границы тактовъ.

Всѣ такты какаго нибудь вида такта имѣютъ, — какъ это вытекаетъ уже изъ понятія о размѣрѣ такта, одинаковую величину, именно:

1) одинаковое число частей такта,

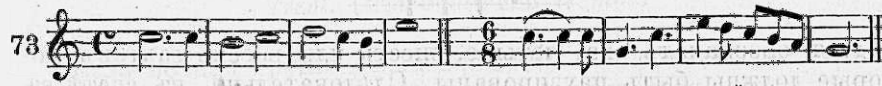
2) части одинаковой длительности.

Напр. въ пьесѣ въ $^{2}|_{4}$ каждый тактъ заключаетъ въ себѣ двѣ четверти, въ пьесѣ въ $^{3}|_{8}$ — три восьмыя и т. д. *)

Однако, подобное содержаніе какаго нибудь такта можетъ быть представлено посредствомъ очень многихъ или весьма немногихъ нотъ, лишь бы только послѣднія соотвѣтствовали его длительности. Слѣдовательно, каждою частью такта можетъ быть отдѣльная нота
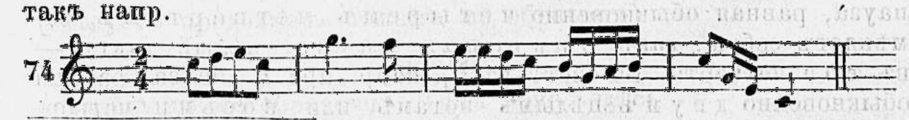


или двѣ, три и даже всѣ части такта могутъ быть слиты въ большія ноты



или же одна часть такта, или нѣсколько, или же всѣ части его могутъ быть расчленены, т. е. представлены въ нотахъ меньшей длительности, которыя въ этомъ случаѣ называются

членами такта;

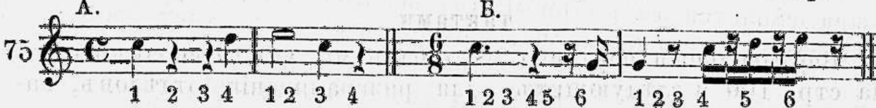
такъ напр.



*) Понятно, что исключеніемъ будутъ только тѣ рѣдкіе случаи смѣшаннаго такта, о которыхъ говорилось на стр. 102.

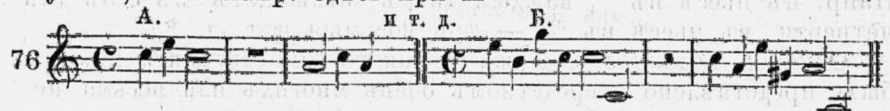
каждая часть перваго такта расчленена на двѣ восьмыя ноты (меньшіе члены); въ послѣднемъ тактѣ вторая часть осталась цѣлою, первая же расчленена на двѣ восьмыя, изъ коихъ вторая восьмая нота снова расчленена на двѣ шестьнадцатыя ноты.

Далѣе, каждая часть, а также и каждый членъ такта могутъ быть представлены вмѣсто нотъ паузами. Такъ напр.



при *А* мы видимъ, что вторая и третья части перваго такта и четвертая часть втораго такта замѣнены паузами. При Б. четвертая и пятая части перваго такта и третья часть втораго такта суть паузы; шестая часть перваго такта расчленена, причемъ первый членъ есть пауза; точно также и три послѣднія части втораго такта расчленены на шестьнадцатыя ноты и паузы.

Равнымъ образомъ и цѣлые такты могутъ быть замѣнены паузами, какъ напр. здѣсь при *А*
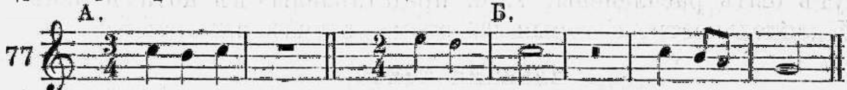


одинъ тактъ въ счетѣ въ четыре четверти а при Б.—въ счетѣ въ четыре половины или Allabreve.—При этомъ нужно замѣтить слѣдующее: во всѣхъ видахъ такта, которые меньше четырехъ четвертей, цѣлою паузою обозначается цѣлый тактъ, вслѣдствіе чего паузу эту и называютъ

тактовою паузою;

тогда, его паузы (стр. 86)



будутъ обозначать два, четыре, шесть или восемь тактовъ, которые должны быть паузированы. Слѣдовательно, въ счетѣ въ $^3/_4$ напр. при *А*



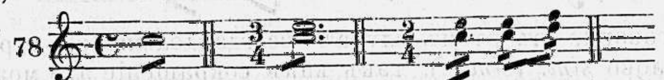
пауза, равная обыкновенно четыремъ четвертямъ, замѣняетъ собою, какъ тактовая пауза, цѣлый тактъ — въ три четверти. Въ счетѣ въ $^2/_4$, напр. при Б. пауза, равная обыкновенно двумъ цѣлымъ нотамъ или восьми четвертямъ, показываетъ, что должно паузировать два такта, т. е. два раза $^2/_4$. Но полутакты обозначаются повсюду знаками паузъ точной длительности, такъ напр. полутактъ въ счетѣ въ $^6/_8$ обозначается не половинною паузою, но тремя восьмидольными паузами или, короче, одною четвертною и одною восьмидольною паузами.

Наконецъ, мы укажемъ еще на нѣкоторыя
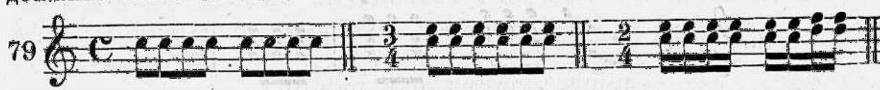
сокращенія нотнаго письма,

основанныя на размѣщеніи такта.

Если цѣлая, или еще бо́льшая нота, или половина, или трехчетвертная (полунота съ точкою), или даже четвертная или восьмидольная, должна быть расчеленена въ восьмыя ноты или въ еще меньшіе члены, то къ ней просто прибавляютъ знакъ восьмой, шестьнадцатой ноты и т. д. эти ноты напр.
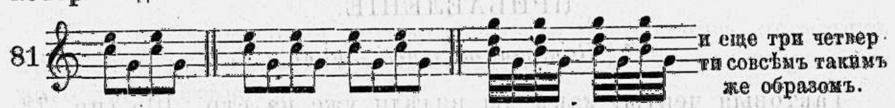


должны читаться такъ:



То-же самое выражаютъ и слѣдующія обозначенія:



которыя должно понимать такъ:



Въ послѣднемъ случаѣ, когда тоны должны слѣдовать другъ за другомъ очень быстро, ставятъ также для ясности слова:

trem. (*tremando*) или *tremolo*

(дрожа).

Если нотная группа, выполняющая собою часть такта, или половину его, или же цѣлый тактъ, повторяется, то не выписывая ее снова, ставятъ вмѣсто ея косыя черты, а при продолжительномъ ея повтореніи слово:

segue

(слѣдуетъ продолжать такимъ же образомъ) или

simile, sim.

(подобнымъ же образомъ). Такъ напр. здѣсь



группа, состоящая изъ четырехъ восьмыхъ, повторяется одинъ разъ, затѣмъ, во второмъ тактѣ повторяется группа изъ четырехъ шестьнадцатыхъ три раза и, наконецъ, въ третьемъ тактѣ повторяется весь второй тактъ. Подобное же сокращеніе употребляютъ иногда и въ такомъ видѣ,



желая этимъ показать, что всѣ ноты одного вертикальнаго ряда съ перечеркнутою шейкою должны играться какъ и первая группа:



Строго говоря, въ этомъ случаѣ всегда должно бы приписываться слово *sim.* (*simile*), такъ какъ сокращеніе это можно понимать еще и въ такомъ смыслѣ:



тѣмъ болѣе, если принять во вниманіе вышеприведенное правило.

ПРИБАВЛЕНІЕ.

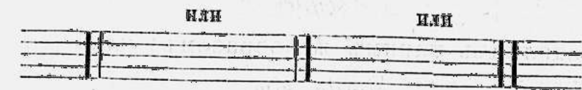
1. *Заключительный знакъ.*

Тактовыя черты, какъ мы видѣли уже на стр. 105 (пр. 73 и 74) суть ничто иное, какъ линіи, разграничивающія такты; онѣ служатъ для болѣе нагляднаго обозрѣнія устройства и состава всего цѣлаго.
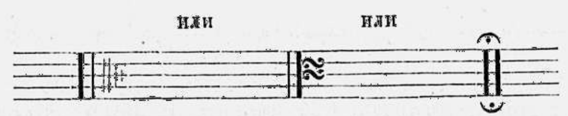
Съ подобною-же цѣлью образовали изъ нихъ

заключительный знакъ,

служащій для обозначенія конца цѣлой пьесы, или же одного изъ большихъ ея отдѣловъ. Онъ состоитъ изъ двухъ, рядомъ поставленныхъ тактовыхъ чертъ, изъ коихъ одна, или обѣ бываютъ утолщены:



(мы уже пользовались ими на стр. 21, а также и въ нѣкоторыхъ другихъ мѣстахъ); иногда, для большей наглядности, приставляютъ къ нимъ еще какіе нибудь произвольные прибавочные значки, напр.



Изъ этого заключительнаго знака произошелъ знакъ повторенія, о которомъ упоминалось уже на стр. 30.

Заключительный знакъ показываетъ, какъ уже сказано, конецъ цѣлой пьесы или одного изъ большихъ ея отдѣловъ. Въ послѣднемъ случаѣ употребляется онъ только тогда, когда заканчиваемый имъ отдѣлъ существенно отличается отъ слѣдующаго отдѣла—перемѣною вида (Tonart), знаковъ перемѣщенія, счета, темпа, или другой художественно-музыкальной формы—или же когда онъ образуетъ собою законченную часть цѣлой пьесы, состоящей изъ послѣдовательности частей, какъ напр. сонаты или симфоніи, состоящей изъ перваго аллегро, адажіо, скерцо, финала.

Если послѣ такой законченной части сочиненія, слѣдующая за ней часть должна начинаться тотчасъ-же, то послѣ заключительнаго знака первой части—или же и прямо къ нему—ставятъ слова

s'attacca или *s'attacca subito*

(начинается, или немедленно начинается); безъ чего болѣе короткая или долгая остановка между таковыми частями предоставляется волѣ самаго исполнителя.

2. «*Volti subito*».

Для предупрежденія неумышленныхъ перерывовъ, могущихъ произойти при перевертываніи нотъ, въ концѣ перевертываемаго листа ставятъ

v. s.

или *volti subito* («переверни быстро»). Удобнѣе бываетъ, когда само нотное письмо, заканчиваясь на страницѣ паузами, этимъ самымъ облегчаетъ собою перевертываніе, или же, когда играющему помогаетъ въ этомъ случаѣ помощникъ.

Для этой цѣли изобрѣтена даже машина или приборъ, приводящійся въ движеніе ногою.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Устройство и размѣщеніе такта.

Всѣ музыкальныя пьесы, за весьма малыми исключеніями, представляются въ какомъ нибудь опредѣленномъ счетѣ, обозначаемомъ въ самомъ началѣ пьесы.

Не всегда, однако, одинъ и тотъ же счетъ удерживается для цѣлаго музыкальнаго сочиненія; иногда встрѣчается

1. *Перемѣна такта*,

т. е. вмѣсто первоначальнаго счета, композиторъ, для дальнѣйшаго хода своей пьесы, употребляетъ какой нибудь другой. Подобная перемѣна счета можетъ даже повторяться въ одномъ и томъ же сочиненіи нѣсколько разъ; такъ напр. музыкальная пьеса можетъ начаться въ трехдольномъ размѣрѣ, потомъ перейти въ двудольный и затѣмъ вновь возвратиться къ трехдольному *).

Обыкновенно перемѣна такта имѣетъ мѣсто только въ большихъ частяхъ сочиненія, разграниченныхъ другъ отъ друга заключительными знаками, но иногда встрѣчается она также и среди самой пьесы. Ее всегда, для наглядности, обозначаютъ знакомъ новаго счета, какъ напр. въ этой фразѣ

86 [6/8 … C …] и т. д.

которая изъ счета въ $^6/_8$ прямо, не заканчиваясь, переходитъ въ четырехчетвертной счетъ.

Если при измѣненномъ тактѣ долженъ измѣниться и темпъ, то это обозначаютъ уже извѣстнымъ намъ способомъ. Если же подобнаго указанія не существуетъ, то тогда слѣдуетъ принять **), что прежнія части такта и въ новомъ счетѣ должны имѣть первоначальную продолжительность, напр. здѣсь

*) Такая перемѣна счета находится, между прочимъ, въ скерцо пасторальной симфоніи Бетховена, гдѣ трехчетвертной и двухчетвертной счеты, мѣняются 2 раза, и пьеса заключается трехчетвертнымъ счетомъ.

**) Иногда, однако, композиторъ можетъ имѣть основаніе и уклониться отъ подобнаго взгляда, который тѣмъ не менѣе долженъ служить закономъ. Такова напр. перемѣна счета $^6/_8$ въ $^4/_8$ въ ораторіи «Моисей», стр. 28 въ аранжировкѣ для фортепіано. Композиторъ хотѣлъ, чтобы, при вступленіи новаго счета $^2/_8$, двѣ восьмыя по продолжительности равнялись предшествовавшимъ тремъ восьмымъ (въ счетѣ $^6/_8$) т. е. строго говоря, онъ долженъ бы былъ вмѣсто $^4/_8$ обозначить $^2/_4$. Онъ предпочелъ, однако, употребить первое обозначеніе, для того, чтобы достигнуть болѣе плавнаго исполненія восьмыхъ (см. десятую главу этой части)

[2/4 … 4/8 …]

Въ партитурѣ же (стр. 49) всякое сомнѣніе на этотъ счетъ устраняется; здѣсь въ счетѣ $^4/_8$, является та-же самая группа въ шесть восьмыхъ (именно, въ видѣ двойной тріоли), которая встрѣчается и въ предшествующемъ счетѣ $^6/_8$.
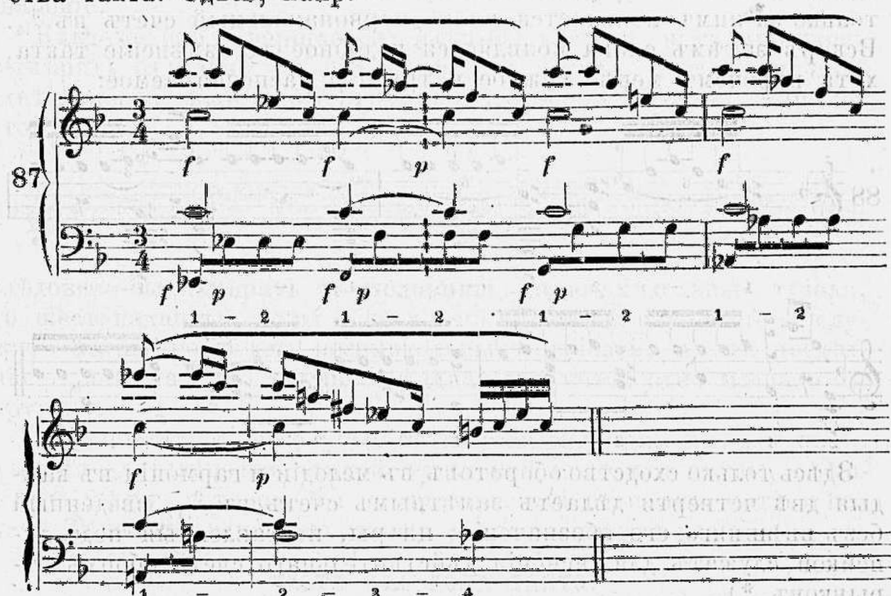
[3/4 … 2/4 …]

каждая четверть двучетвертнаго счета должна выдерживаться такъ-же долго, какъ и прежде въ трехчетвертномъ счетѣ. Иногда, для бóльшей ясности, надписываютъ также слѣдующія слова:

l'istesso tempo, или *medesimo tempo*,

т. е. прежній, тотъ-же темпъ.
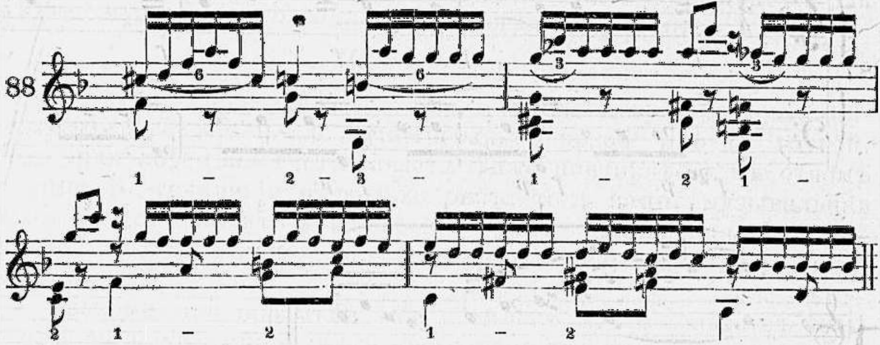
Но иногда счетъ мѣняется незамѣтно, безъ всякой перемѣны предстоящаго его знака, или даже внѣшняго устройства такта. Здѣсь, напр.



видимъ мы передъ собою отрывокъ *) изъ Анданте симфоніи *C*—*M*. Моцарта. Вся часть написана въ счетѣ $^3/_4$, и извлеченное мѣсто, какъ видно, вращается въ томъ же счетѣ. Но, не смотря на это, господство въ ней счета въ $^2/_4$ несомнѣнно:

*) Приведенное здѣсь извлеченіе не полно, но представляетъ только ту часть его, которая для насъ наиболѣе важна.

Моцартъ составилъ эту мелодію изъ четырехъ группъ, въ двѣ четверти каждую, и взаимное соотношеніе или связь частей каждой группы обозначилъ дугою; группировка басовыхъ нотъ въ 4 группы, состоящихъ каждая изъ четырехъ восьмыхъ, далѣе, такая же группировка нотъ роговъ въ 4 половины, за тѣмъ обозначенія *f* (*forte*) и *p*. (*piano*) (о чемъ мы будемъ еще говорить въ десятой главѣ), все удостовѣряетъ насъ въ перемѣнѣ счета безъ измѣненія предстоящаго знака или внѣшняго устройства такта; послѣ этихъ четырехъ тактовъ въ $^2|_4$ является даже одинъ тактъ въ $^4|_4$ (два слитыхъ такта, въ $^2|_4$ каждый) и уже только за нимъ появляется вновь первоначальный счетъ въ $^3|_4$. Вскорѣ затѣмъ снова появляется подобное же измѣненіе такта, хотя впрочемъ менѣе важное и труднѣе распознаваемое:



Здѣсь только сходство оборотовъ въ мелодіи и гармоніи въ каждыя двѣ четверти дѣлаетъ замѣтнымъ счетъ въ $^2|_4$, введенный безъ внѣшняго его обозначенія; цифры, поставленныя подъ линейкой, служатъ для уясненія дѣйствительнаго счета обоихъ отрывковъ *).
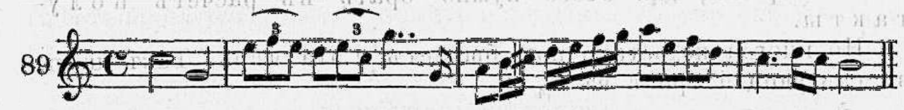
2. *Размѣщеніе такта.*

Уже выше было сказано, что все существо такта имѣетъ ближайшимъ назначеніемъ своимъ ввести размѣръ въ музыкальныя предложенія и части, равномѣрность въ движеніе и въ продолжительность каждой ноты и паузы. Теперь мы уже достаточно подготовлены для того, чтобы приняться за введеніе этого порядка въ дѣло.

Мы уже знаемъ, что всѣ такты какаго нибудь одного опредѣленнаго счета имѣютъ одинаковое число составныхъ частей и—такъ какъ послѣднія равны между собою — одинаковыя величины, которыя, однако, могутъ быть представлены въ нотахъ или паузахъ различной длительности; напр. въ счетѣ $^4|_4$ каждый тактъ долженъ заключать въ себѣ четыре четвертныя ноты, слѣдовательно или одну цѣлую, или двѣ половинныхъ, четыре четвертныхъ, восемь восьмидольныхъ—нотъ или паузъ и т. д., или же двѣ четверти, четыре восьмидольныя тріоли и т. д., или же, наконецъ, смѣсь изъ всѣхъ этихъ величинъ для составленія четырехъ четвертей. Само собою понятно, что и при исполненіи каждой составной части, ей придается соотвѣтственное значеніе.

*) Такой же случай, но только превосходящій, величіемъ и силою своего дѣйствія, все подобное въ этомъ родѣ, находится въ моттетѣ Себ. Баха «*Fürchte dich nicht*» (на стр. 30 партитуры изданія Брейткопфа и Гэртеля), гдѣ счетъ $^4/_4$ переходитъ (безъ всякаго внѣшняго обозначенія) въ $^3/_2$, т. е. собственно говоря $2 \times {}^2/_4$ — въ $3 \times {}^2/_4$.

Какъ-же это совершается? Если-бы каждую ноту пришлось вымѣрять отдѣльно, то изъ этого, въ случаѣ нотъ различной длительности, вышла-бы страшная путаница. Тогда, напр. въ этой фразѣ



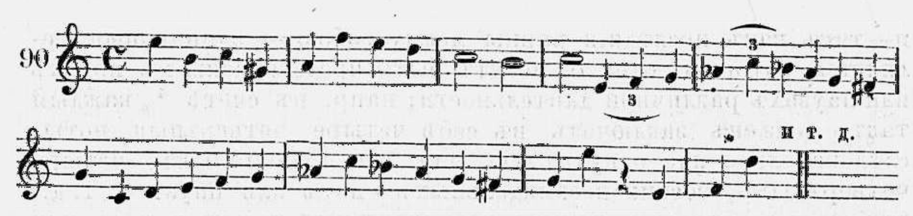
слѣдовало-бы измѣрять то половины, то восьмидольныя тріоли, то шестьнадцатыя ноты и т. д., но половины не могли-бы служить масштабомъ для восьмидольныхъ тріолей, а эти послѣднія — масштабомъ для шестьнадцатыхъ нотъ: одно мѣшало-бы другому.

Трудность эту легко устранить, если мы примемъ, для опредѣленія длительности каждой отдѣльной ноты или паузы, основную мѣру, которою бы измѣрялись всѣ величины нотъ и паузъ. Такою-то основною мѣрою служатъ прежде всего

части или доли такта.
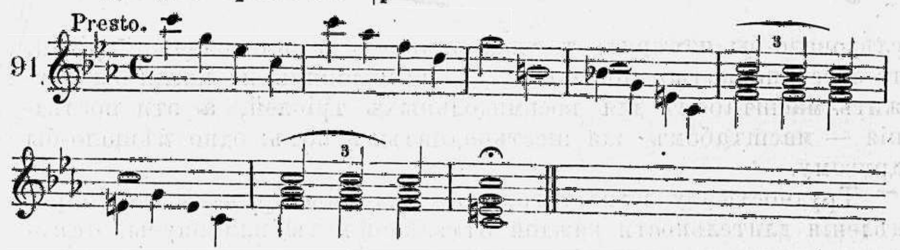
Обыкновенно опредѣляютъ, какія ноты составляютъ первую, вторую, или третью часть такта и т. д. и такимъ образомъ измѣряютъ длительность, по-крайней мѣрѣ, въ общемъ видѣ. Такъ напр. въ предъидущей фразѣ каждая нота перваго такта состоитъ изъ двухъ частей такта, а именно изъ четвертей, каждая восьмидольная тріоль слѣдующаго такта составляетъ одну часть такта и т. д. Такимъ образомъ мы, по-крайней мѣрѣ, знаемъ уже, что три первыя ноты втораго такта, взятыя вмѣстѣ, должны имѣть величину одной четверти и что тономъ *d* начинается уже вторая четверть такта; затѣмъ, что ноты *d—e—c* должны длиться не болѣе и не менѣе, чѣмъ первая тріоль, и т. д.

Этотъ способъ измѣренія не примѣнимъ въ томъ случаѣ, когда размѣщеніе такта таково, что части такта являются не достаточно ясными, чтобы могли служить мѣрою или масштабомъ. Это видно на слѣдующемъ примѣрѣ



представляющемъ фразу въ счетѣ $^4|_4$; здѣсь, въ четвертомъ тактѣ, вмѣсто двухъ послѣднихъ четвертей, является четвертная тріоль; три слѣдующіе такта состоятъ исключительно изъ подобныхъ же четвертныхъ тріолей. Ясно, что подобныя тріоли не могутъ быть измѣрены частями такта, что измѣреніе трехъ или шести нотъ дѣлителемъ 2 или 4 крайне неудобно. Въ такомъ случаѣ нужно, слѣдовательно, пріискать большій масштабъ, подъ который подходили-бы какъ правильныя четверти, такъ и тріоли; для этого нужно брать въ расчетъ полутакты.

Но иногда недостаточною бываетъ и эта мѣра. Такъ напр. въ слѣдующей фразѣ въ $^4|_4$



мы видимъ, что такты 5-й и 7-й состоятъ изъ тріолей, составленныхъ изъ половинъ. Они не могутъ быть измѣрены ни двумя половинами, ни четырьмя четвертями; слѣдовательно, въ этомъ случаѣ, за масштабъ можно принять только цѣлыя ноты (цѣлые такты).

Теперь, послѣ устройства въ общемъ видѣ, остаются для вычисленія и измѣренія еще однѣ только меньшія нотныя группы, которыя размѣщаются уже несравненно легче, причемъ маленькая ошибка является здѣсь менѣе ощутительною, чѣмъ погрѣшность при размѣщеніи главныхъ (крупныхъ) нотъ такта. Если-бы даже мы измѣрили напр. въ № 89 ноты первой тріоли не вѣрно, не одинаково по отношенію другъ къ другу, напр. хоть такъ



то чрезъ надлежащее вступленіе второй части такта, нотой *d*, весь тактъ, по крайней мѣрѣ, въ главныхъ чертахъ, сдѣлался бы снова правильнымъ; впрочемъ, само собою разумѣется, что не смотря на это каждый тактъ долженъ быть правильно прослѣженъ и измѣренъ до мельчайшихъ своихъ подробностей, или, какъ выражаются на языкѣ искусства, онъ долженъ исполняться

въ тактъ.

Если меньшія ноты и паузы не могутъ быть правильно измѣрены непосредствено, то измѣряютъ ихъ на основаніи меньшей мѣры, какою представляются

члены такта.

Расчленяютъ напр. въ № 89 третій тактъ на его восемь восьмыхъ и видятъ, что первая восьмая передается нотою *a*, вторая восьмая—двумя шестьнадцатыми нотами *h*—*c♯* и т. д. и затѣмъ прійдется правильно измѣрить развѣ только еще двѣ ноты (шестьнадцатыя). Въ случаѣ, что и подобный пріемъ оказывается недостаточнымъ, то берутъ за основаніе еще болѣе мелкіе члены.

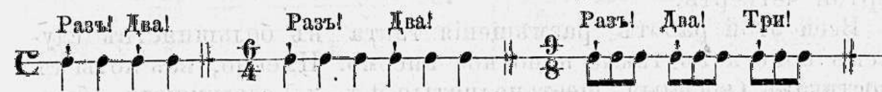
Вся эта работа называется

размѣщеніемъ такта;

оно понимается и чувствуется особенно ясно, если обозначать отдѣльныя части такта ударами ноги или какимъ либо другимъ движеніемъ, или же громкимъ или тихимъ счетомъ:

разъ! два! и т. д.

(счетъ этотъ долженъ быть отрывистый и опредѣленный). Если темпъ очень скоръ, то въ сложныхъ счетахъ вмѣсто частей такта считаются только половины или трети, напр.



Если же темпъ очень медленъ, то считаются тактовые члены, напр. вмѣсто четырехъ четвертей, считаются восемь восьмыхъ *), или же, при болѣе трудныхъ случаяхъ, еще меньшіе члены.
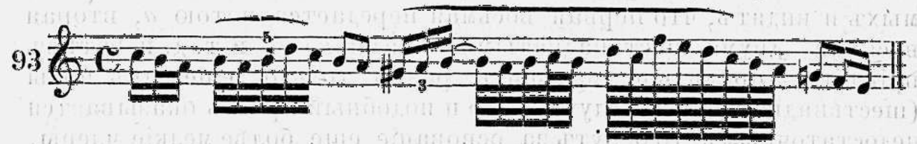
Изъ всего предъидущаго видно, что размѣщеніе такта не представляетъ особенныхъ трудностей. Если-бы напр. нужно было размѣстить фразу № 74, то съ перваго же взгляда видно, что каждая часть (четверть) перваго такта составляется изъ двухъ восьмыхъ, а каждая часть третьяго такта изъ четырехъ шестьнадцатыхъ. Во второмъ тактѣ нота *g*, будучи четвертью, составляетъ первую часть такта, слѣдовательно, вторую часть

*) Въ тѣхъ случаяхъ, когда не существуетъ трехраздѣльнаго размѣщенія въ тактѣ (напр. тріолями), можно вмѣсто разъ, два, три и д. т. до восьми считать: ра-азъ, два-а, три-и и т. д. Такимъ образомъ двумя слогами достигается двоякое отсчитываніе: 1) частей такта, а 2) ихъ членовъ.

такта составляютъ точка и одна восьмая нота. Послѣднею нотою послѣдняго такта есть четверть, которая будетъ поэтому второю частью такта, а слѣдовательно всѣ предшествующія ей ноты, взятыя вмѣстѣ, должны составлять другую часть такта, т. е. въ данномъ случаѣ одну четверть.

Если-бы намъ нужно было отдѣлить члены такта, то въ разсматриваемомъ тактѣ первымъ тактовымъ членомъ была бы восьмая—*c*; слѣдовательно, слѣдующія ноты *g*—*e* должны составлять второй членъ такта.

Въ болѣе трудныхъ случаяхъ вся эта работа облегчается тѣмъ, что прежде всего опредѣляютъ и устанавливаютъ болѣе легкія нотныя группы. Такъ напр. на этомъ примѣрѣ
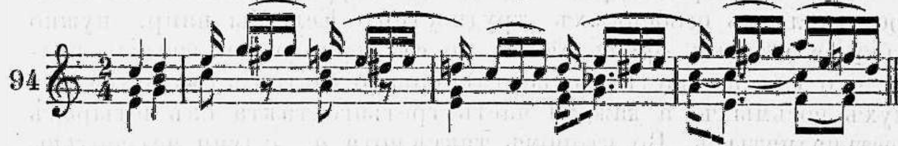


легче всего узнается четвертая четверть, заключающаяся въ трехъ послѣднихъ нотахъ; равнымъ образомъ обѣ восьмыя ноты, лежащія среди такта, точно также составляютъ одну четверть. А отсюда уже легко догадаться, что всѣ имъ предшествующія ноты образуютъ первую четверть всего такта и, слѣдовательно, теперь остается только опредѣлить группу нотъ, лежащихъ между второю и четвертою четвертями; но этимъ уже устанавливается главнѣйшее ихъ значеніе: онѣ, именно, составляютъ третью четверть такта и, слѣдовательно, вся эта группа должна быть покончена въ исполненіи до начала четвертой четверти.

Всей этой работѣ размѣщенія такта въ большинствѣ случаевъ помогаетъ также и нотное письмо. Именно, всѣ ноты съ хвостиками (восьмыя, шестьнадцатыя и т. д.) соединяютъ обыкновенно такимъ образомъ *), что изъ ихъ соединенія легко узнаются части или половины такта; однако, число соединяемыхъ нотъ бываетъ при этомъ обыкновенно не менѣе трехъ
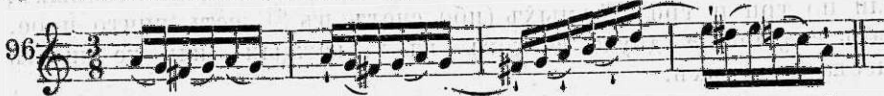
---

*) Иногда отъ этого отступаютъ, напр. для показанія, что члены какой нибудь части такта не принадлежатъ другъ другу, но отчасти должны быть соединены съ членами другой части. Здѣсь напр.
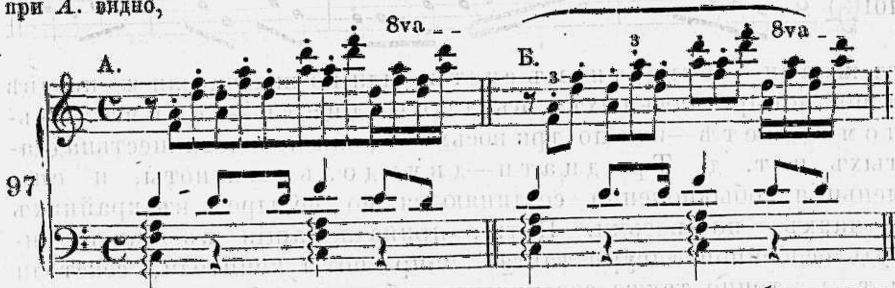


мы видимъ, что въ верхнемъ нотномъ ряду первая нота изъ каждыхъ четырехъ шестьнадцатыхъ постоянно отдѣляется до послѣдней четвери, которая снова размѣщена совершенно правильно, слѣдовательно, начиная со втораго такта, должна быть играема отдѣльно, затѣмъ же три послѣднія шестьнадцатыя каждой четверти должны быть соединяемы съ первою шестьнадцатою каждой изъ послѣдующихъ четвертей—до первой шестьнадцатой ноты послѣдняго такта; наконецъ, въ послѣднемъ тактѣ соединяются три послѣднія шестьнадцатыя первой четверти,— только съ послѣднею четвертью, шестьнадцатыя ноты которой остаются не раздѣленными, снова возвращается правильное размѣщеніе членовъ такта. Въ этомъ отношенія особенно преуспѣли въ новѣйшихъ, въ такъ называемыхъ салонныхъ пьесахъ, внутренній смыслъ которыхъ стараются усилять безпокойнымъ, болѣзненно-тревожнымъ исполненіемъ. Такая форма,
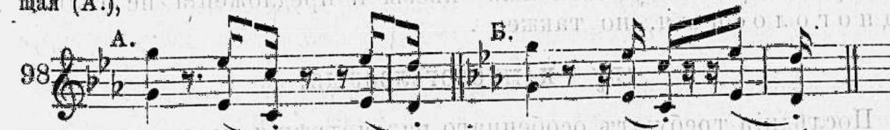


въ которой ноты связаны ребромъ, свойственнымъ одной восьмой (даже продолжающимся цѣлые три такта), и въ то-же время сгруппированы по двѣ, помощью втораго ребра, соотвѣтствующаго шестьнадцатымъ долямъ, еще до извѣстной степени понятна; хотя, безъ особеннаго ущерба или вреда для размѣщенія такта, форма эта могла-бы быть представлена точно такъ-же хорошо и въ такомъ, менѣе назойливомъ видѣ (по желанію усиленномъ знаками Staccato):



Точно также и въ слѣдующемъ мѣстѣ фантазіи на мотивы изъ «Нормы» Листа при *А*. видно,
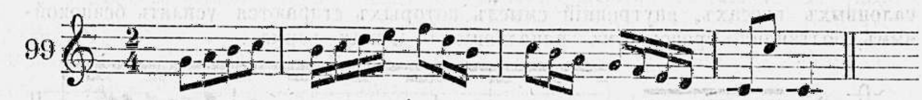


что ноты правой руки должны играться совершенно равномѣрно, безъ всякаго отличенія главныхъ членовъ отъ второстепенныхъ, и поэтому должны подчиняться господствующей мелодіи въ лѣвой рукѣ; но мѣсто это могло-бы быть столь-же хорошо изображено, какъ показано при *Б*.—хотя, впрочемъ, въ первомъ случаѣ всетаки предполагается извѣстный оттѣнокъ (большая легкость). Менѣе раціональными кажутся намъ другія формы, изображенія фигуръ, какъ напр. слѣдующая (А.),
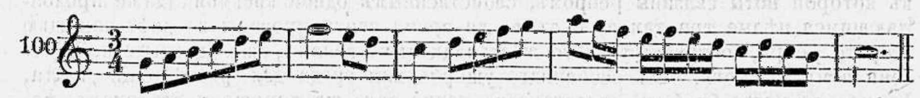


заимствованная изъ пьесы Дрейшока, исполненіе которой можетъ быть опредѣлено точно также хорошо и безъ всякаго разстройства въ размѣщеніи такта (какъ это показано при *Б*). Конечно, въ защиту подобныхъ формъ можно сказать, что исполнители этихъ пьесъ должны стоять выше всѣхъ трудностей размѣщенія такта. Однако, этимъ нисколько не оправдывается умышленное разстройство надлежащаго порядка, достойное упрека во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда при сохраненіи полнаго порядка легко достигается тотъ же эфектъ. (Ср. стр. 122).

или четырехъ и не болѣе восьми, исключая новемоли, децимоли и другихъ тому подобныхъ нотныхъ группъ. Поэтому, въ двухчетвертномъ счетѣ соединяютъ или четыре восьмыя ноты, или четыре шестьнадцатыя, или же одну восьмую съ двумя шестьнадцатыми:

99 

въ трех- четвертномъ счетѣ или всѣ шесть восьмыхъ, или только по двѣ восьмыхъ, или же по четыре шестьнадцатыхъ:

100 

въ шести—восьмидольномъ счетѣ—или всѣ шесть восьмыхъ, или по три и три восьмыхъ (ибо счетъ въ 6|8 есть ничто иное, какъ соединеніе двухъ счетовъ въ 3|8 каждый), или же шесть шестьнадцатыхъ:

101 

въ шести—четвертномъ счетѣ—или по шести, или же по двѣ и по четыре восьмыхъ; въ двѣнадцати—восьмидольномъ счетѣ—или по три восьмыхъ, или по шести шестьнадцатыхъ и т. д. Тридцати—двухдольныя ноты, и еще меньшія, обыкновенно соединяются по четыре, въ крайнихъ случаяхъ, по восьми. Ноты, принадлежащія къ какой нибудь особенной фигурѣ такта, напр. ноты квинтоли, секстоли и т. д., точно также соединяются общимъ ребромъ.

Вышеприведеннаго относительно размѣщенія такта достаточно, если мы будемъ имѣть предъ собою всего только одинъ рядъ нотъ. Но намъ изъ вступленія извѣстно уже, что въ пьесѣ могутъ одновременно встрѣчаться два и болѣе рядовъ, что существуютъ музыкальныя пьесы и предложенія не только одноголосныя, но также
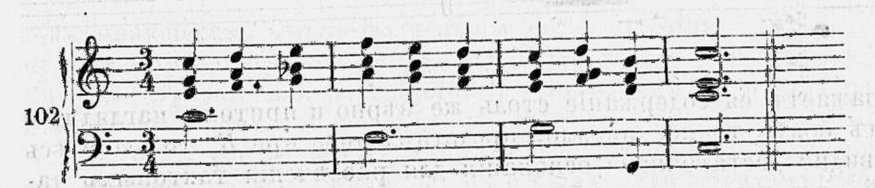
дву—и многоголосныя.

Послѣднія требуютъ особеннаго разсмотрѣнія касательно размѣщенія такта.
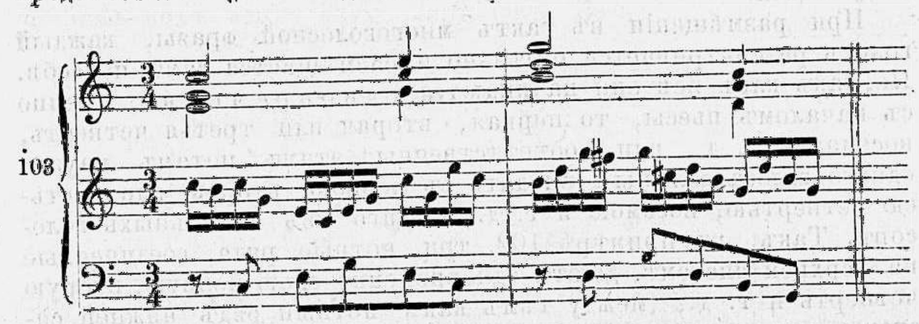
Что касается прежде всего до изображенія въ нотахъ нѣсколькихъ голосовъ, то оно можетъ быть въ этомъ случаѣ двояко. Оба или нѣсколько рядовъ тоновъ помѣщаютъ или всего только на одной линейной системѣ, такъ, на примѣръ № 98, два голоса представлены идущими въ октавахъ на одной системѣ; при этомъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ бываетъ необходимо, напр. гдѣ они представляютъ отличное другъ отъ друга размѣщеніе, какъ въ примѣрахъ 88 и 94—ихъ отличаютъ тѣмъ, что ноты одного голоса пишутся съ хвостиками вверхъ, а ноты другаго—съ хвостиками внизъ. Или же (въ случаѣ если нотъ слишкомъ много, или ряды ихъ слишкомъ разнообразны для того, чтобы можно было помѣстить ихъ на одной системѣ и съ однимъ ключемъ) употребляютъ двѣ или нѣсколько различныхъ линейныхъ системъ, о чемъ уже упоминалось на стр. 21 и что видно на примѣрѣ 87. Въ этомъ случаѣ, въ началѣ каждой строки, системы эти соединяются

скобкою,

называемою также аккoладою. Такъ слѣдующій примѣръ
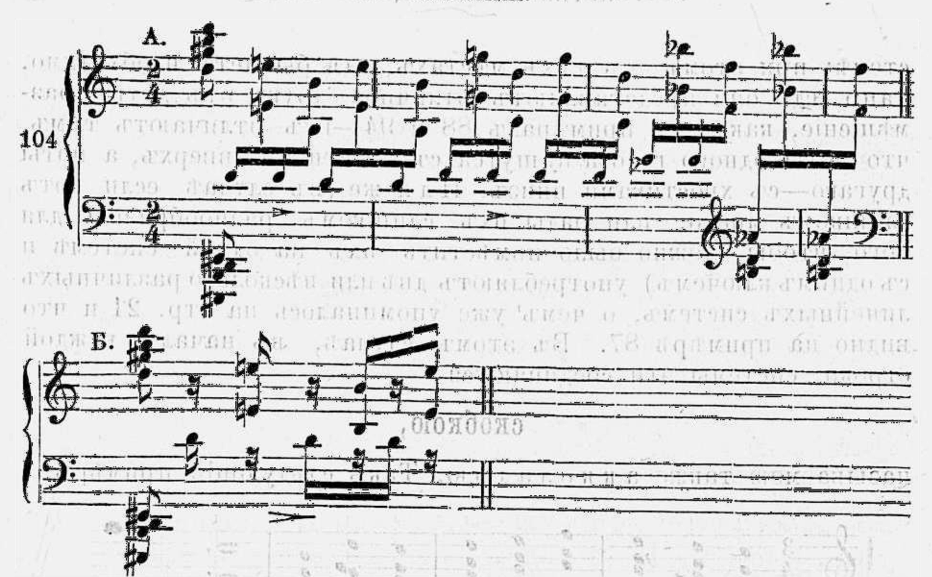
102 

представляетъ двѣ соединенныя скобкой системы, а слѣдующій:

103 

три такихъ системы; въ первомъ примѣрѣ системы соединены для ясности, кромѣ скобки, еще заключительнымъ знакомъ, а во второмъ предложеніи еще и тактовыми чертами, проходящими чрезъ всѣ системы; впрочемъ послѣднее употребляютъ не всегда.

Въ новѣйшія фортепіанныя пьесы введенъ особенный видъ нотнаго письма, который, по нашему мнѣнію, весьма цѣлесообразенъ; онъ заключается въ соединеніи, въ форму одного голоса, двухъ или нѣсколькихъ голосовъ, во избѣжаніе употребленія множества совершенно ненужныхъ знаковъ. Примѣръ этого даетъ Листъ въ своей пьесѣ «*Réminiscences de Robert*». Изображеніе фразы, представленной при A,



выражаетъ ея содержаніе столь же вѣрно и притомъ нагляднѣе, чѣмъ болѣе точное письмо, представленное при *Б*; только здѣсь не видно достаточнаго основанія для разсѣченія тактовыхъ частей, которыя, по особому указанію, должны даже сильнѣе выдаваться.

При размѣщеніи въ тактъ многоголосной фразы, каждый голосъ разсматривается отдѣльно и размѣщается самъ по себѣ. Но, такъ какъ всѣ они начинаются одновременно, именно съ началомъ пьесы, то первая, вторая или третья четверть, восьмая и т. д., или соотвѣтственныя этимъ нотамъ паузы, одного голоса должны совпадать съ первою, второю или третьею четвертью, восьмою и т. д. каждаго изъ остальныхъ голосовъ. Такъ, въ примѣрѣ 102, три нотные ряда, соединенные на верхней системѣ, даютъ одновременно свою первую, вторую четверть и т. д., между тѣмъ какъ нотный рядъ нижней системы, начинаясь одновременно съ первою четвертью верхнихъ рядовъ, выдерживаетъ первую свою ноту столько же времени, сколько длятся три четверти всего перваго такта, а слѣдовательно, и верхнихъ нотныхъ рядовъ. Въ примѣрѣ 103 въ верхней системѣ первые тоны имѣютъ длительность равную двумъ четвертямъ; въ средней системѣ этому соотвѣтствуютъ восемь шестнадцатыхъ нотъ, а въ нижней—одна восьмидольная пауза и три восьмыя; затѣмъ верхніе голоса имѣютъ еще одну четверть, въ среднемъ голосѣ соотвѣтствуютъ ей четыре шестнадцатыя, а въ нижнемъ двѣ восьмыя. И такъ, стало-быть, совпадаютъ:

1) половины верхнихъ голосовъ съ первою шестнадцатою средняго голоса;

2) четверти (въ первомъ тактѣ) верхнихъ голосовъ съ девятою шестнадцатою средняго голоса и съ предпослѣднею восьмою нижняго голоса;

3) третья шестнадцатая средняго голоса съ первою восьмою нижняго голоса (въ тактѣ это будетъ вторая восьмая ибо первая восьмая замѣщена паузою), и т. д.
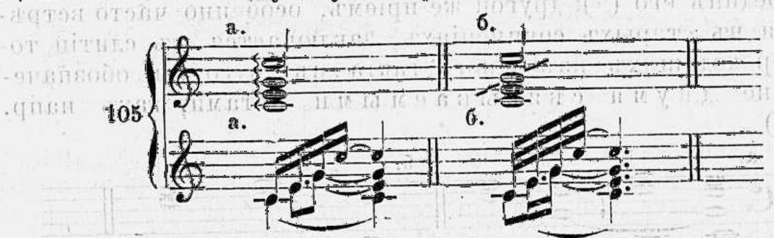
Изъ этого правильнаго взаимнаго размѣщенія различныхъ голосовъ исключеніемъ кажется то, когда нѣсколько другъ надъ другомъ написанныхъ тоновъ одинаковой длительности сопровождаются словомъ

arpeggiato

(подобно арфѣ), или знакомъ

или

показывающимъ, что ноты должны быть играемы подобно тому, какъ онѣ берутся на арфѣ, разбиваясь или преломляясь (*arpeggio* или *arpeggiatura*). Подъ этимъ словомъ разумѣютъ, что ноты эти берутся не одновременно, но послѣдовательно одна за другою (начиная, въ большинствѣ случаевъ, съ нижней ноты). Если арпенджіо или преломляемость должна совершиться очень быстро, то это обозначаютъ помѣщеніемъ нотъ между двухъ черточекъ. Здѣсь
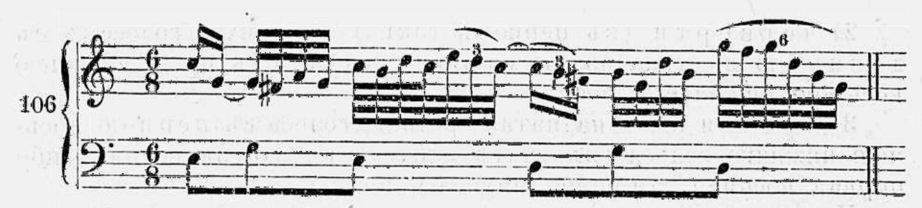


при *а.* показано медленное, а при *б.* быстрое арпеджіо съ приблизительнымъ указаніемъ способа ихъ исполненія въ нотахъ.
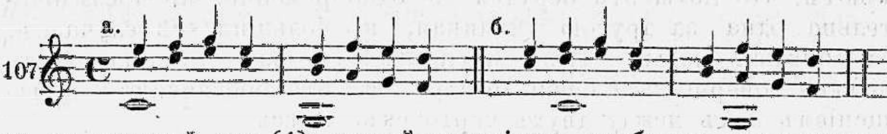
Но исключеніе это есть только кажущееся, такъ какъ ноты, входящія въ составъ арпеджіо, разсматриваются обыкновенно какъ принадлежащія одному и тому-же голосу *).

Для того, чтобы облегчить исполнителю взаимное расчисленіе различныхъ нотныхъ рядовъ, стараются обыкновенно (какъ то было уже сдѣлано выше) точнѣе разстанавливать другъ подъ другомъ совпадающія ноты и паузы каждаго изъ нотныхъ рядовъ. Поэтому одинъ нотный рядъ можетъ облегчить размѣщеніе другаго ряда, напр. въ слѣдующей фразѣ
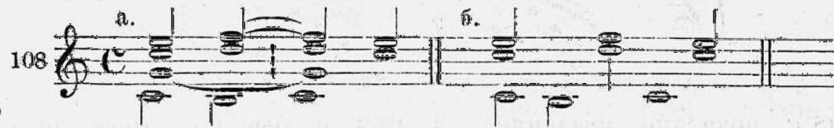
*) Дальнѣйшее разъясненіе этого вопроса находится въ ученіи о фортепіанномъ и арфномъ сложеніи (части III и IV ученія о композиціи).



верхній рядъ нотъ слишкомъ пестръ для того, чтобы могъ быть размѣщенъ безъ всякаго труда; но, сообразуясь съ простотою нижняго нотнаго ряда, мы легко находимъ въ немъ шесть частей такта и число нотъ, соотвѣтствующихъ каждой такой части. Впрочемъ, не слѣдуетъ уже и слишкомъ слѣпо довѣряться взаимному положенію нотъ, оно должно быть такъ точно, какъ это мы показали выше, но оно часто не бываетъ точнымъ, вслѣдствіе нерадѣнія писца или литографщика. Здѣсь слѣдуетъ еще упомянуть о двухъ, нерѣдко и по сіе время встрѣчающихся, пріемахъ неяснаго нотнаго письма. Одинъ изъ нихъ заключается въ помѣщеніи цѣлыхъ нотъ не въ началѣ такта, какъ напр. при *а.*,



но въ срединѣ его (*б*); другой же пріемъ, особенно часто встрѣчающійся въ старыхъ сочиненіяхъ, заключается въ слитіи тоновъ, переходящихъ изъ одного такта въ другой, и обозначеніи ихъ не двумя связываемыми нотами, какъ напр. здѣсь (*а.*)



но всего только одною нотою, помѣщаемою на тактовой чертѣ какъ показано при *б*.

Здѣсь мы еще разъ возвращаемся къ тѣмъ рѣдкимъ измѣненіямъ такта, которыя представлены въ №№ 87 и 88, и особенно къ первому изъ нихъ. Нельзя отрицать, что подобнаго рода формы представляютъ, какъ для размѣщенія такта, такъ и для исполненія вообще, особенную трудность, заключающуюся въ противорѣчіи письма съ его содержаніемъ.

Руководствомъ служатъ въ этомъ случаѣ второстепенные голоса, которые совершенно ясно указываютъ на надлежащій тактъ; въ сущности, нѣкоторую трудность въ размѣщеніи представляетъ одинъ только верхній голосъ (въ № 87). Но стоитъ только этотъ голосъ перевести въ двухчетвертной счетъ, какъ напр. здѣсь, при *А*:



или-же вообразить его таковымъ; этимъ путемъ уничтожится и послѣднее затрудненіе.
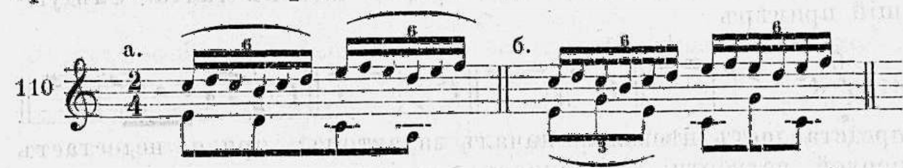
Однако, и эта фраза (№ 109, *А.*) представляетъ еще нѣкоторое затрудненіе. А именно, части или члены каждаго изъ ея тактовъ—четыре восьмыя ноты — представляются не совсѣмъ ясными; вторая, третья и четвертая восьмыя являются какъ будто разсѣченными, какъ показано при *Б*, и половинки ихъ присоединены къ слѣдующимъ восьмымъ, послѣдняя же половинка (или послѣдняя шестьнадцатая) остается отдѣльною нотою. Подобныя ноты называются

синкопированными,

а вся ритмическая фигура—

синкопою.

Наконецъ, и упомянутая нами на стр. 83 двусмысленость секстоли можетъ быть устранена размѣщеніемъ другаго одновременнаго съ ней ряда тоновъ. Здѣсь при *а.*



видно, что каждыя три ноты верхняго ряда приходятся на одну восьмую нижняго; слѣдовательно, секстоли эти должно считать двойными тріолями. Напротивъ, при *б.* секстолямъ соотвѣтствуютъ тріоли; слѣдовательно, на каждую восьмидольную тріоль приходятся двѣ ноты секстоли, изъ чего слѣдуетъ, что верхній рядъ тоновъ заключаетъ въ себѣ дѣйствительныя секстоли.

Впрочемъ, размѣщеніе многоголосныхъ предложеній облегчается тѣмъ, что (какъ уже было сказано на стр. 121) начинаютъ съ размѣщенія легчайшаго голоса, т. е. того, у котораго оно всего яснѣе. Такъ напр. въ № 106 слѣдовало-бы начать съ нижняго голоса (что мы и сдѣлали), въ которомъ шесть частей такта весьма ясны. На подобномъ же основаніи изслѣдованіе № 108 слѣдовало бы начать съ верхняго голоса. Въ № 103 было бы всего удобнѣе оріентироваться по голосу, состоящему изъ шестьнадцатыхъ нотъ, такъ какъ онъ составленъ равномѣрнѣе всѣхъ и въ своихъ частяхъ, состоящихъ изъ группъ въ четыре шестьнадцатыхъ каждая, представляется наиболѣе яснымъ. Даже начинающій былъ бы въ состояніи легко

размѣстить по этому голосу всѣ прочіе; легко найти въ такомъ случаѣ, что каждой изъ половинъ верхняго голоса соотвѣтствуютъ двѣ группы средняго голоса, по четыре шестьнадцатыхъ, каждой же восьмой нотѣ нижняго голоса—двѣ шестьнадцатыя средняго голоса.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Исключительныя формы.

Мы упомянемъ здѣсь только о важнѣйшихъ изъ этихъ формъ, для того, чтобы не вдаваться въ слишкомъ мелкія подробности, неумѣстныя для элементарнаго учебника и долженствующія скорѣе входить въ составъ спеціальнаго преподаванія.

1. *Затактъ.*

Подъ словомъ затактъ разумѣемъ мы первый тактъ фразы или пьесы, у котораго въ началѣ недостаетъ одной или нѣсколькихъ частей, или же нѣсколькихъ членовъ такта. Слѣдующій примѣръ

а. б. в. г.

111

представляетъ нѣсколько началъ затактомъ; при *а.* недостаетъ первой четверти; *б.* начинается четвертою частью такта, *в.*—послѣднею восьмою (послѣднимъ членомъ), *г.* — вторымъ членомъ такта.

Чего не хватаетъ въ затактѣ для образованія полнаго такта, то должно явиться въ концѣ предложенія, такъ что затактъ и послѣдній тактъ, взятые вмѣстѣ, должны по совокупной длительности своей—равняться полному такту *). Слѣдовательно,

*) Чѣмъ же объясняется форма затакта? Форма эта вытекаетъ сама собою изъ мысли о размѣрѣ такта; мы не упоминали о ней съ самаго начала, потому только, что не хотѣли нарушать простоту изложенія. Именно, при размѣщеніи размѣровъ такта мы исходили изъ того, чтобы представить небольшіе и вмѣстѣ съ тѣмъ удобные для обозрѣнія отдѣлы равной величины, и измѣряли эти отдѣлы, начиная съ главной доли. Но нельзя ли начать измѣреніе съ какой нибудь другой доли, причемъ, однако-же, равенство отдѣловъ оставалось-бы ненарушеннымъ? Такъ напр. здѣсь,



какъ показываютъ дуги, начали мы въ трехъ-дольномъ размѣрѣ нотою 2; но части 2, 3, 1 составляютъ столь-же правильный трехъ-дольный отдѣлъ, какъ и части 1, 2, 3. Это-то и есть затактъ.

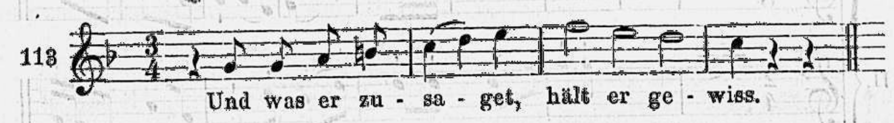
въ примѣрахъ № 111 послѣдній тактъ при *а.* долженъ-бы былъ заключать въ себѣ одну четверть, при *б.*—одну восьмую ноту. Впрочемъ, въ болѣе развитыхъ музыкальныхъ формахъ, въ видахъ удобства или же для того, чтобы придать концу большій вѣсъ, подобный расчетъ не принимается во вниманіе, и заканчивающій тактъ выписывается всецѣло.

2. *Неправильные такты.*
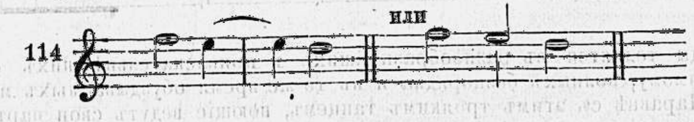
Выше (стр. 111 и 112) видѣли мы такія фразы, которыя уклонялись отъ господствующаго счета всей пьесы, или помощью измѣненія знака счета, или же безъ измѣненія его; такое-же уклоненіе отъ господствующаго счета, безъ всякаго новаго обозначенія его, можетъ имѣть мѣсто и въ отдѣльныхъ тактахъ, особенно въ сложныхъ счетахъ. Здѣсь, съ цѣлью сохранить ритмическое устройство цѣлаго, можетъ появиться однажды простой полутактъ, какъ напр. въ слѣдующемъ примѣрѣ



(слѣдуетъ себѣ представить, что вся фраза написана въ простомъ размѣрѣ). Кромѣ того, иногда придаютъ частямъ такта, для увеличенія ихъ значенія, двойную длительность, какъ напр. въ этомъ, всѣмъ извѣстномъ, мѣстѣ изъ ораторіи «Смерть Спасителя» *Грауна*:
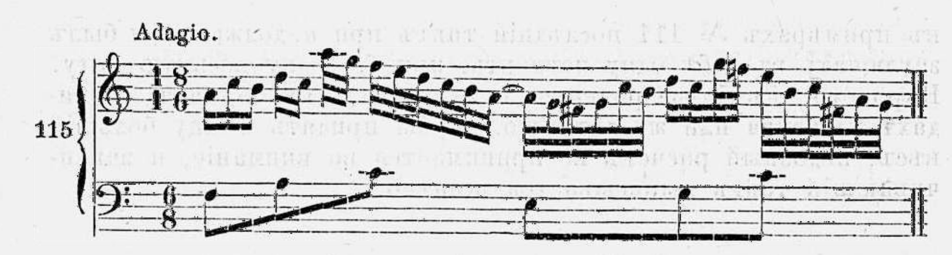


Этотъ двойной тактъ можно себѣ объяснить соединеніемъ двухъ простыхъ тактовъ:
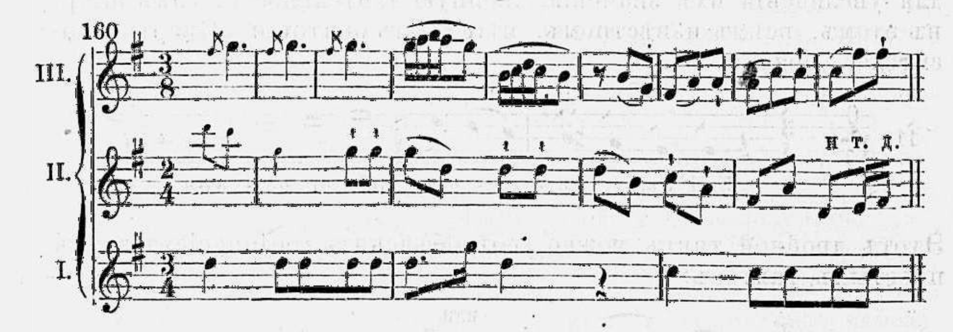


3. *Смѣшанные виды такта и смѣшанныя длительности.*

Въ третьихъ, иногда даже встрѣчается, хотя впрочемъ рѣдко, въ различныхъ рядахъ тоновъ одновременно различный счетъ, когда тоны одного голоса не вполнѣ удобно распредѣляется по счету нотъ другаго голоса; напр. здѣсь,



если бы верхній рядъ тоновъ надо было писать въ счетѣ $^{6}|_{8}$, то пришлось бы имѣть дѣло съ тріолями и секстолями двусмысленнаго свойства *).
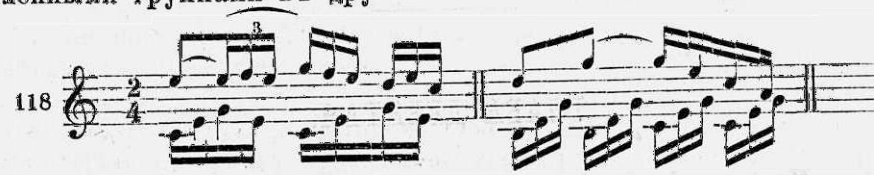
*) Замѣчательнѣйшій и остроумнѣйшій случай смѣшанныхъ размѣровъ такта находится въ первомъ финалѣ оперы «Донъ-Жуанъ». При появленіи менуэта во второй разъ (въ *G* — *M*, ср. изданную у Брейткопфа и Гэртеля партитуру, часть I, стр. 259 и слѣд.) Моцартъ вводитъ въ пьесу три различные оркестра. Первый изъ нихъ играетъ менуэтъ. Съ повторенія второй части начинаетъ мало-по-малу наигрывать второй оркестръ, въ тактѣ менуэта. Но при повтореніи съ самаго начала, второй оркестръ отвѣчаетъ менуэту англезой въ $^{2}/_{4}$. При появленіи второй части менуэта, англеза все еще продолжается, и въ это-же время начинаетъ мало-по-малу присоединяться къ нимъ третій оркестръ. Наконецъ, при новомъ повтореніи менуэта съ начала, и второй оркестръ начинаетъ снова свою англезу, третій-же оркестръ вторитъ имъ веселымъ па въ $^{3}/_{8}$. И такъ, наконецъ, три оркестра согласованы другъ съ другомъ, исполняя одновременно три различные танца, въ трехъ различныхъ размѣрахъ;
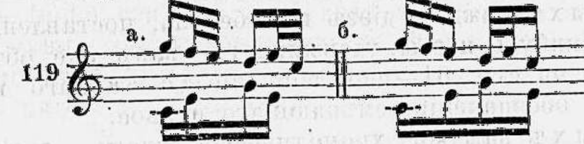


веселые танцы толпятся въ разнообразнѣйшихъ и привлекательнѣйшихъ фигурахъ, повидимому, полныхъ безпорядка и въ то-же время обуздываемыхъ мѣрою и граціей. Наравнѣ съ этимъ троякимъ танцемъ, поющіе ведутъ свои партіи то въ томъ, то въ другомъ размѣрѣ такта и притомъ столь-же весело и столь же свободно. Нельзя не удивляться художественной мѣткости и живописности, съ которыми, при геніальной легкости и веселости, Моцартъ изобразилъ и развилъ оживленную ситуацію бала. Послѣ этого, не трудно разпознать и самое техническое устройство пьесы: на каждую четверть менуэта приходится одинъ тактъ вальса (такъ сказать одна восьмидольная тріоль); на два такта менуэта (дважды три четверти) приходятся три такта англезы (трижды двѣ четверти); на каждую четверть англезы одинъ тактъ вальса.

То-же самое находимъ мы и у Бетховена; именно, въ финалѣ втораго его
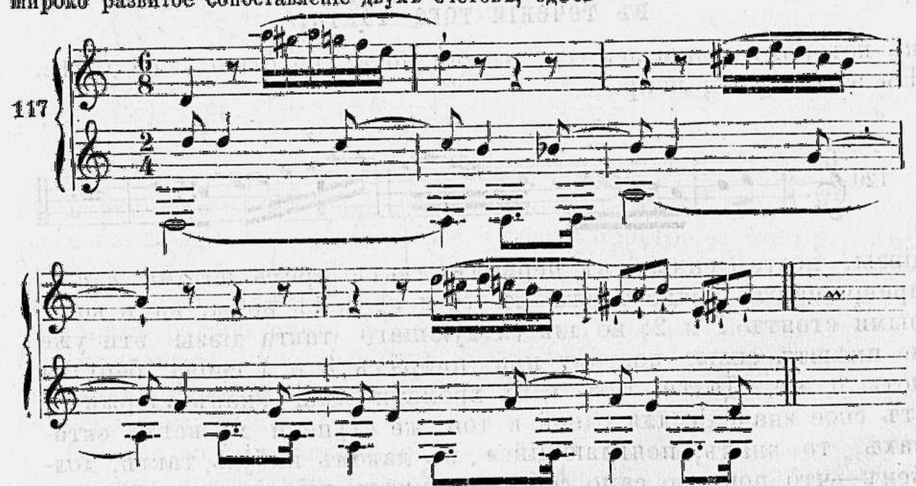
Въ четвертыхъ, здѣсь должно быть еще упомянуто о томъ весьма часто встрѣчающемся случаѣ, когда дву-или четырехъчленныя нотныя группы сопоставляются съ трехъ—или пятичленными группами въ другомъ голосѣ.



Подобныя, обыкновенно весьма быстро проходящія, противорѣчія отдѣльныхъ нотныхъ группъ относительно другъ друга не могутъ быть уравниваемы измѣреніемъ (такъ какъ здѣсь пришлось бы уже имѣть дѣло съ дробями); они преодолѣваются только навыкомъ. Въ этомъ случаѣ, болѣе простой изъ данныхъ рядовъ тоновъ долженъ быть сыгранъ равномѣрно механически, какъ-бы безсознательно, между тѣмъ какъ другому слѣдуетъ придать подлежащее уклоняющееся отъ перваго движеніе. Пока учащійся еще не въ состояніи это исполнить, онъ можетъ исполнять первую ноту тріоли съ первымъ членомъ такта, послѣднія же двѣ ноты тріоли со вторымъ членомъ такта, какъ показано при *a*.



квинтета (*C-dur*, ор. 29; стр. 30 партитуры) находится крайне остроумное и широко развитое сопоставленіе двухъ счетовъ; здѣсь



представлены только начальные такты этого смѣшенія счетовъ. Моцартъ имѣлъ въ виду—сценическіе, Бетховенъ же — чисто музыкальные мотивы.

это еще не большая бѣда; на оборотъ же, худшій способъ исполненія такаго мѣста представленъ при *б*.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Хроматическіе знаки въ предѣлахъ такта.

Въ этой главѣ можемъ мы, наконецъ, дать послѣднія разъясненія относительно длительности хроматическихъ знаковъ.

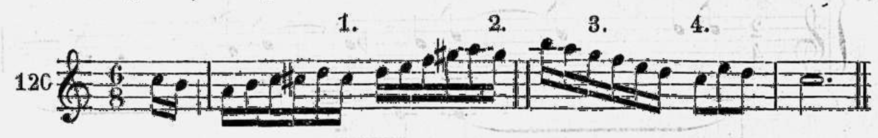
При первомъ указаніи на нихъ, и именно на знакъ отказа, мы не могли (стр. 35) съ достаточною ясностью указать на цѣль его, такъ какъ мы въ то время не были въ состояніи установить, до которыхъ поръ должны удерживать свое значеніе, поставленные предъ какой нибудь изъ нотъ діэзы или бемоли, при дальнѣйшемъ появленіи той же ноты. Предметъ этотъ можетъ быть разъясненъ несравненно легче, послѣ предварительныхъ уже познаній о существѣ такта.

Во-первыхъ каждый діэзъ или бемоль, поставленный въ началѣ какой нибудь пьесы, удерживаетъ—какъ уже объ этомъ было говорено на стр. 61—свое значеніе до самаго конца, или до новаго обозначенія, смѣняющаго первое.

Во-вторыхъ каждый хроматическій знакъ, являющійся предъ отдѣльною нотою, удерживаетъ свою силу только

въ теченіи того такта,

къ которому принадлежитъ взятая нота, но отнюдь не далѣе. Въ этой фразѣ, напр.
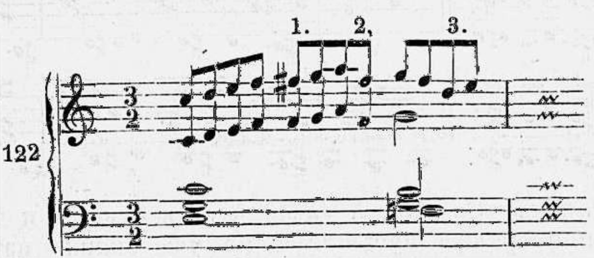


діэзы, поставленные въ первомъ тактѣ предъ нотами *c* и *g*, превращаютъ точно также въ *c♯* и *g♯* и тѣ ноты, надъ которыми стоятъ 1 и 2; но для слѣдующаго такта діэзы эти уже не имѣютъ силы, поэтому при цифрахъ 3 и 4 снова берутся ноты *g* и *c*. Далѣе, такъ какъ хроматическій знакъ удерживаетъ свое значеніе для одной и той же ступени во всѣхъ октавахъ, то знакъ, появляющійся въ какомъ нибудь тактѣ, долженъ—что понятно само собою — имѣть вліяніе на всѣ тоны той-же ступени, во всѣхъ октавахъ; такъ, здѣсь
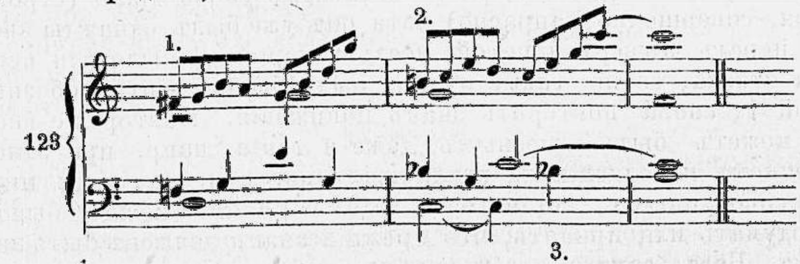


при цифрахъ 1 и 2 должно играть *b*, и только при цифрѣ 3 является его отказъ.

Въ третьихъ знакъ, поставленный предъ извѣстною нотою какаго нибудь ряда тоновъ, сохраняетъ свою силу для той же ступени и всѣхъ другихъ нотныхъ рядовъ и октавъ; напр. здѣсь
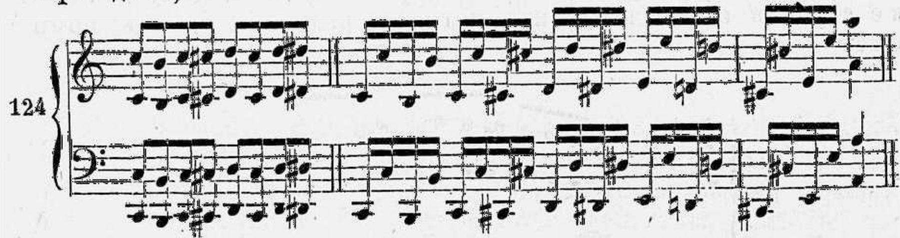


должно быть, строго говоря, взято *f♯* (при 1) не только для верхняго, но и для нижняго *f*, и это повышеніе для обоихъ *f* удержано при цифрѣ 2; но при цифрѣ 3, въ верхнемъ голосѣ должно быть снова взято *f*, такъ какъ ступень эта непосредственно предъ тѣмъ была понижена въ басу. Если какая нибудь ступень должна быть повышена или понижена только въ одномъ изъ рядовъ, то это должно быть обозначено особо.



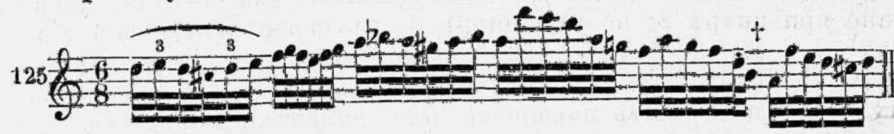
Въ верхнемъ голосѣ вышеприведеннаго примѣра, при 1 должно быть взято *f♯*, въ третьемъ же голосѣ простое *f*; поэтому въ первомъ случаѣ долженъ стоять діэзъ, а во второмъ — знакъ отказа; точно также при 2, въ верхнемъ голосѣ долженъ стоять знакъ отказа предъ *h*, а въ третьемъ голосѣ—бемоль предъ *h*. Знаки отказа показываютъ здѣсь, что хроматическіе знаки верхняго и нижняго голосовъ не удерживаютъ въ этомъ случаѣ своего значенія.

Однако, не слѣдуетъ ограничиваться только самымъ необходимымъ; иногда лучше ставить лишній знакъ, чѣмъ вводить исполнителя въ недоразумѣніе. Поэтому, въ предъидущемъ при-
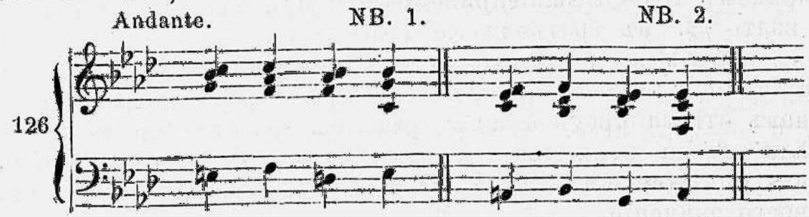
мѣрѣ у 3 въ четвертомъ голосѣ предъ *h* поставленъ знакъ пониженія, хотя нота эта была уже превращена въ бемоль въ третьемъ голосѣ того-же такта. По этому и въ № 122, у 1, нижнее *f* должно-бы было также получить діэзъ, а у 3, желательно было-бы, ради ясности, передъ верхнимъ *f* точно также поставить знакъ отказа. Хроматическіе знаки ставятся особенно часто въ равномѣрно движущихся, именно октавныхъ, ходахъ, какъ напр. здѣсь,

124 

во всѣхъ октавахъ. Случается даже, что въ одномъ и томъ же тактѣ вновь повторяютъ существующіе уже знаки, изъ опасенія, чтобы они не были забыты (напр. вслѣдствіе большаго числа промежуточныхъ нотъ). Такъ, здѣсь

125 

передъ предпослѣдней нотой *c* поставленъ снова діэзъ (строго говоря, совершенно напрасно), хотя онъ уже былъ однажды введенъ передъ четвертой нотой, послѣ которой не было для него знака отказа; точно также лучше было бы и у ноты, обозначенной †, снова повторить знакъ пониженія. Повтореніе знаковъ можетъ быть полезнымъ даже и тогда, напр. при одновременномъ исполненіи на различныхъ инструментахъ, въ пьесахъ совокупныхъ, когда изъ хода гармоніи можно было-бы подумать или принять, что прежній знакъ долженъ быть измѣненъ. Басъ, самъ по себѣ крайне легкій

126 

игрался во многихъ мѣстахъ, на многихъ репетиціяхъ одного большаго музыкальнаго произведенія, совершенно фальшиво — именно при NB. 1, въ басу брали *e♭* вмѣсто *e*, а при NB. 2 *a♭* вмѣсто *a*, и притомъ потому только, что предшествующіе

этимъ нотамъ аккорды имѣютъ склонность прежде всего перейти въ *e♭—g—b* и *a♭—c—e♭*.

Однако, слѣдуетъ остерегаться заходить здѣсь слишкомъ далеко; легко можно испестрить письмо и ввести исполнителя, помощью явно излишнихъ знаковъ, въ сомнѣніе, по которому онъ можетъ предположить во многихъ случаяхъ знаки, совсѣмъ противуположные выставленными на самомъ дѣлѣ, и легко при этомъ принимаемые имъ за опечатки.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Объ удареніяхъ.

1. *Акцентуація долей такта.*

Мы познакомились уже съ основными началами музыкальной ритмики при размѣщеніи такта, мы можемъ въ каждомъ счетѣ отличить главныя его доли отъ второстепенныхъ и т. д. и по нимъ уже распредѣлять или размѣщать самый тактъ. Но какое значеніе, какую цѣну имѣютъ эти части относительно другъ друга при ихъ исполненіи?

Главной части или долѣ, предпочтительно предъ всѣми другими, принадлежитъ превосходство. Выражается это тѣмъ, что долѣ этой придаютъ

удареніе,

или акцентъ, выдвигаютъ ее, такъ сказать, на первый планъ тѣмъ, что сообщаютъ ей бо́льшую силу звука; этимъ самымъ начало каждаго такта становится болѣе рельефнымъ, выдающимся, ощутительнымъ не только для глаза и для измѣряющей способности, но также и для слуха. Напр. въ этой фразѣ въ счетѣ $^3/_4$

127 
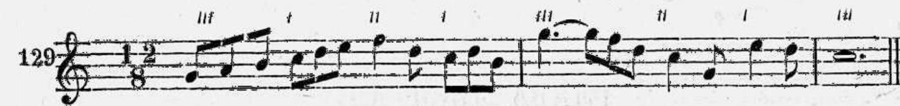
всѣ тоны, обозначенные удареніемъ, должны быть играемы сильнѣе всѣхъ остальныхъ тоновъ.

Затѣмъ превосходство должно принадлежать бывшей главной долѣ, предпочтительно предъ всѣми второстепенными долями; доля эта ударяется сильнѣе послѣднихъ, но слабѣе настоящей главной доли. Слѣдующій примѣръ



представляетъ вышеприведенную же фразу, но только въ сложномъ счетѣ. Главныя доли, которыя должны получать акцентъ сильнѣйшій, обозначены двойными черточками, бывшія главныя доли, которыя уже должны исполняться слабѣе — простою черточкою, наконецъ, второстепенныя доли вовсе не имѣютъ ударенія.

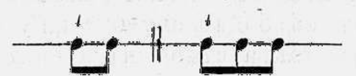
Въ дважды сложныхъ счетахъ, напр. въ $^{12}|_8$,



можно отличить троякое удареніе. Подобный счетъ, какъ мы уже знаемъ, образовался изъ меньшаго счета ($^6|_8$), а этотъ, въ свою очередь, изъ еще меньшаго простаго ($^3|_8$). Слѣдовательно, въ нашемъ примѣрѣ представляются прежде всего дѣйствительныя главныя доли (обозначенныя тремя черточками); затѣмъ бывшія главныя доли (обозначенныя двумя черточками), которыя въ ближайшемъ предшествовавшемъ счетѣ (слѣдовательно въ $^6|_8$) были главными долями; далѣе, бывшія главныя доли (обозначенныя одною черточкою), которыя перестали быть таковыми еще въ предшествовавшемъ счетѣ, и, наконецъ, второстепенныя доли—безъ ударенія.
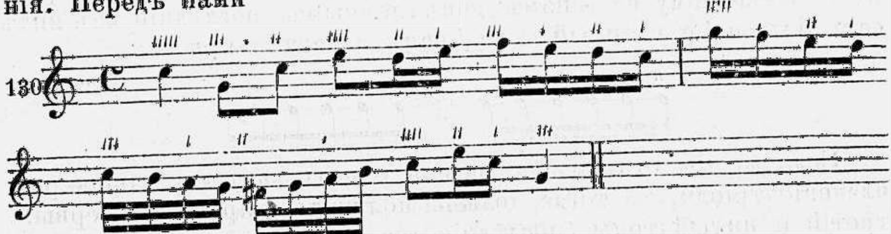
2. *Акцентуація членовъ такта.*

Расчленяя части такта на члены такта, напр. четверти на восьмыя ноты, или восьмидольныя тріоли,



мы получимъ ту-же систему удареній; въ этомъ случаѣ первый членъ каждой доли превратится въ главный членъ, а второй и слѣдующіе—въ второстепенные члены, первый акцентуируется, а вторые—нѣтъ. Расчлененіе можно, конечно, продолжать и еще далѣе; напр., въ предложеніи, доли котораго состоятъ изъ четвертей, можно было-бы члены его, (слѣдовательно, восьмыя) разложить на подчлены—на шестнадцатыя, а эти снова, на тридцать вторыя и т. д. При правильномъ разставленіи удареній до самыхъ малѣйшихъ подчленовъ, изъ четырехъ шестнадцатыхъ первая должна бы быть взята сильнѣе, третья (какъ бывшій главный подчленъ)
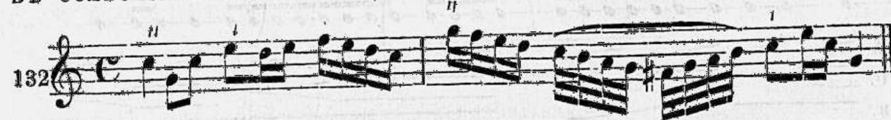
нѣсколько слабѣе, вторая же и четвертая остались-бы безъ всякаго ударенія. Но уже само описаніе указываетъ на несостоятельность этого мельчайшаго расчлененія, при которой должна была-бы исчезнуть всякая свобода, всякая легкость движенія, всякое веселое, непринужденное настроеніе духа. Еще яснѣе оказывается это при первомъ опытѣ добросовѣстнаго исполненія. Передъ нами



фраза, расчлененная на части, имѣющая шесть степеней ударенія. Подобная разстановка удареній можетъ быть выведена отвлеченнымъ разсудкомъ; но пониманіе и техническая способность исполнителя, равно какъ и слушателя, могутъ согласоваться съ отвлеченнымъ расчетомъ только тогда, когда будутъ требовать его обстоятельства въ данномъ случаѣ. При этомъ приходится особенно обращать вниманіе на темпъ, т. е. на то время, которое дается для измѣренія удареній; чѣмъ быстрѣе движеніе, тѣмъ менѣе исполнимы мелкія ударенія. При плавномъ исполненіи или при живомъ движеніи достаточно бываетъ обращать вниманіе только на важнѣйшія изъ удареній, обходя при этомъ мельчайшія. Въ темпѣ *Andante* или *Larghetto* вышеприведенная фраза могла бы быть акцентуирована приблизительно такимъ образомъ:



въ болѣе оживленномъ движеніи, напр. *Allegro*,



всѣ простыя ударенія утратились бы; при этомъ быстрыя ноты (обозначенныя дугою) въ своемъ послѣдовательномъ сопоставленіи пріобрѣли бы еще бо̀льшую плавность. Объ этихъ отступленіяхъ отъ строгаго правила будетъ еще подробнѣе говориться въ ученіи объ исполненіи. Однако, какъ само правило, такъ и всѣ слѣдствія, должно быть извѣстно, для того, что-
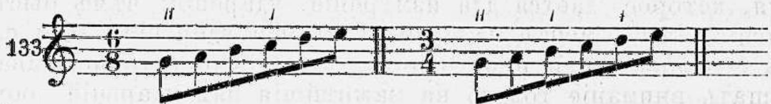
бы слѣдовать ему, на сколько это необходимо въ извѣстныхъ случаяхъ,—тѣмъ болѣе, что употребленные нами (съ объяснительною цѣлью) знаки ударенія обыкновенно не ставятся на нашихъ нотахъ *).

Мы снова возвращаемся здѣсь къ такимъ формамъ, которыя могутъ производиться двоякимъ путемъ, какъ напр. секстоль. Разсматривая ее за двойную тріоль, мы даемъ удареніе первому и четвертому ея тонамъ, какъ главнымъ, послѣдній изъ нихъ есть бывшій главный тонъ, какъ показано при *а.*:
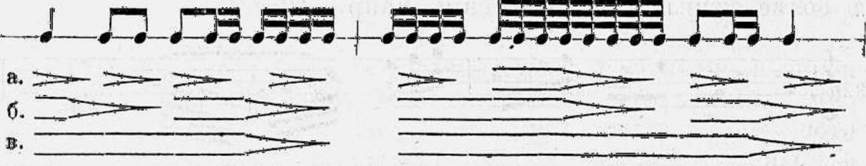


Если же мы станемъ ее разсматривать какъ двудольное расчлененіе тріоли, то тогда должны получить удареніе ея первый, третій и пятый тоны (послѣдніе два, опять таки, какъ бывшіе главные тоны), что и показано при *б.*; слѣдовательно, формы, тождественныя по наружному своему виду, тѣмъ не менѣе, однако, различны по внутреннему своему строенію.

Совершенно также различается и счетъ $^6|_8$ отъ расчлененнаго на восьмыя счета $^3|_4$. Первый получаетъ ударенія на первой и четвертой нотахъ, а послѣдній на первой, третьей и пятой, напр.

133 

Здѣсь мы замѣчаемъ ту же разницу въ удареніи, какая существуетъ между двойною тріолью и настоящею секстолью.

*) Впрочемъ, вышеупотребленное обозначеніе удареній не слѣдуетъ понимать въ буквальномъ значеніи, т. е. будто бы акцентируемыя ноты выступаютъ предъ остальными дважды или трижды сильнѣе. Обыкновенно ударяемый моментъ переходитъ постепенно въ слѣдующую степень меньшей силы. Это есть ничто иное, какъ исчезновеніе или ослабѣваніе звука, имѣющее мѣсто какъ въ малыхъ и подчиняющихся, такъ и въ большихъ членахъ такта. Примѣръ 130 можно было-бы изобразить такъ:



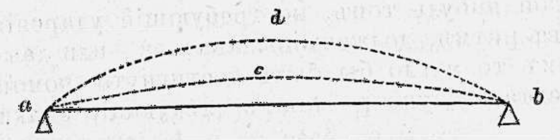
а. обозначаетъ ослабѣваніе звука для четверти такта, *б.*— для половины его, *в.*— для цѣлаго такта; такъ какъ главный тонъ во второмъ тактѣ не можетъ, по причинѣ своей краткости, имѣть полную силу ударенія, то процессъ ослабленія звука обнялъ бы оба такта, при чемъ, однако, моменты, обозначенные при *а.*, *б.* и *в.*, не переставали бы ощущаться. Однако и это, да и вообще никакое графическое изображеніе, не въ состояніи совсѣмъ вѣрно передать волненіе живаго ритма.

ПРИБАВЛЕНІЕ.

Степень силы звучанія.

Мы упомянули въ предъидущей главѣ о силѣ звука *) только со стороны обозначенія ритма; она придава-

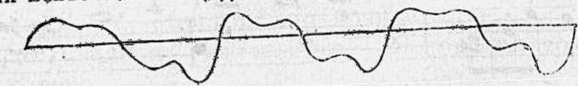
*) Величина силы или механическаго вліянія, которымъ звукъ вообще (будетъ ли онъ музыкальный или другой какой-нибудь) дѣйствуетъ на нашъ слухъ, опредѣляется высотой эластическихъ колебаній (прим. стр. 9) или сотрясеній звучащаго тѣла и обусловливается прежде всего тою степенью механической силы, посредствомъ которой звучащее тѣло приводится изъ покоя въ колебаніе. Если струна *ab*



будетъ выведена изъ покоя, т. е. изъ положенія прямой линіи *ab*, посредствомъ какаго нибудь толчка, то, смотря по степени подѣйствовавшей на нее силы, она болѣе или менѣе отклонится отъ своей прямой линіи, напр. приметъ положеніе дуги *adb*, или болѣе близкое—*acb*. Послѣ этого перваго толчка колебанія струны будутъ совершаться попеременно въ ту, и другую сторону, до тѣхъ поръ, пока струна снова не придетъ въ состояніе покоя. Болѣе высокія колебанія даютъ сильнѣйшій звукъ; такъ колебаніе *adb* будетъ сильнѣе, чѣмъ *acb*; звукъ или тонъ ослабѣваетъ по мѣрѣ того, какъ струна приближается къ положенію покоя, т. е. прямой линіи, а при совершенномъ возвращеніи въ положеніе покоя, звукъ замолкаетъ. Законъ этотъ одинаковъ для всѣхъ родовъ воспроизведенія звуковъ. Подробное изученіе этого вопроса составляетъ предметъ динамики.

Присоединяя все это къ тому, что было уже сказано въ примѣчаніяхъ на стр. 9 и 3, мы приходимъ къ слѣдующему выводу. Словомъ тонъ выражается быстрота эластическихъ колебаній или движеній во времени; сила звука есть выраженіе движенія въ пространствѣ; звучность или тэмбръ, обусловливающійся тѣмъ веществомъ, изъ котораго состоитъ звучащее тѣло, есть ничто иное, какъ выраженіе формы колебаній, будетъ-ли напр. эта форма равномѣрная (*e*) или плавная—

или болѣе или менѣе сложная (*f*), неправильная —



Весьма тонкія и остроумныя изслѣдованія о сущности звука и т. д., хотя и требующія для примѣненія ихъ къ музыкѣ еще дальнѣйшей разработки, произведены въ новѣйшее время Гельмгольцемъ (Die Lehre von den Tonempfindungen, 1868. Изд. 2-е).

ла удареніе тѣмъ тонамъ, которые составляли главные ритмическіе моменты (т. е. главнымъ частямъ, главнымъ членамъ).

Однако, и отдѣльные музыкальные моменты—даже отдѣльные тоны или цѣлые ряды и группы тоновъ—могутъ посредствомъ большей силы звука получать большее значеніе и безъ всякаго вниманія на ихъ ритмическое значеніе или даже въ противорѣчіи съ ритмическимъ размѣщеніемъ самаго такта. Это бываетъ напр. въ томъ случаѣ, когда содержаніе сочиненія въ цѣломъ или въ отдѣльныхъ моментахъ обусловливаетъ большее значеніе и силу однихъ тоновъ или группъ ихъ передъ другими, или же когда желаніе или стремленіе къ разнообразію ведетъ къ разнообразію оттѣнковъ силы звука.

Ближайшее разсмотрѣніе этого предмета относится, собственно говоря, къ шестой части. Но уже и здѣсь можетъ быть отведено мѣсто для внѣшняго ознакомленія съ этимъ вопросомъ и способами обозначенія, рядомъ съ примѣненіемъ оттѣнковъ звука для ритмическихъ цѣлей.

Если какой нибудь тонъ, не требующій ударенія по своему положенію въ ритмѣ, долженъ выдаваться—или даже выступать сильнѣе, чѣмъ то могло бы быть достигнуто помощью ритмическаго акцента, то употребляютъ слѣдующіе знаки,

> ˅ ˄

или слова:

sforzato, *sforzando* (*sf*, *sfz*), *rinforzato* (*rf*), *rfz*,

которые ставятся надъ или подъ нотою, показывая, что послѣдняя должна быть усилена, т. е. взята сильнѣе. Высшую степень ударенія обозначаютъ словами,
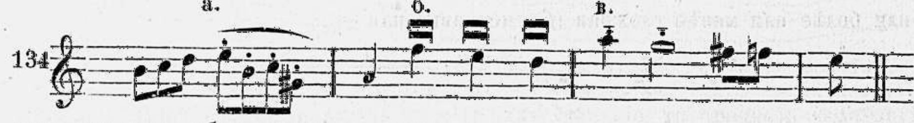
sforzato assai (*sff*),

или же также совокупностью знака съ словомъ, обозначающимъ усиленіе—

sfz >

По своему усмотрѣнію композиторъ можетъ обозначить сильнѣйшимъ удареніемъ не только отдѣльные тоны, но и нѣсколько тоновъ подъ рядъ и даже цѣлыя фразы.

Въ первомъ случаѣ ноты обозначаются точками, надъ которыми ставятъ дугу, какъ напр. здѣсь при *а*.



или же ихъ обозначаютъ такими знаками, какіе стоятъ при *б*., (если удареніе должно быть нѣсколько тяжелое, грузное), или же знаками, поставленными при *в*. (если на акцентуируемыхъ

тонахъ должно нѣсколько останавливаться), или же употребляютъ слѣдующія слова, которыя надписываютъ надъ нотами:

ben pronunziato (хорошо, опредѣленно выражено),
accentuato (акцентуировано),
marcato (отмѣчено, рѣзко отмѣчено),
pesante (тяжело, грузно),
martellato (очень сильно, на подобіе ударовъ молотка).

Для слабѣйшаго или сильнѣйшаго ударенія болѣе длинныхъ предложеній, фразъ, или частей, употребляютъ или приведенныя выше обозначенія, или слѣдующія, распадающіяся на пять болѣе или менѣе самостоятельныхъ степеней:

1) *pianissimo*, *piano assai* (*pp*, или даже *ppp*), — очень тихо, по возможности тихо;
2) *piano* (*p*)—тихо;
3) *poco forte* (*pf*) *mezzo forte* (*mf*) — чуть-чуть сильно, полу-сильно. Также *meno forte* — менѣе сильно, если этому обозначенію предшествовало слово *forte*; и *meno piano* — менѣе тихо, если сперва стояло слово *piano*;
4) *forte* (*f*)—сильно;
5) *fortissimo* (*ff*), также *fff*), *forte possibile*, *con tutta la forza*—очень сильно, и зо всей силы.

Но и здѣсь, какъ и при обозначеніяхъ темпа, можно указать на различныя промежуточныя степени, выражаемыя посредствомъ описанія этихъ словъ; такъ напр. между *forte* и *fortissimo* и наоборотъ, могутъ существовать: *più forte* (посильнѣе), *poco più forte* (немного посильнѣе), *meno forte* (менѣе сильно).

Каждое изъ этихъ выраженій относится къ цѣлымъ отдѣламъ пьесы и имѣетъ силу до тѣхъ поръ, пока его не смѣнитъ какое либо другое изъ выраженій.

Вышеприведенныя пять степеней представляютъ намъ самостоятельныя оттѣнки силы звука. Но мы можемъ изъ одной степени переходить въ другую также незамѣтнымъ образомъ.

Незамѣтный переходъ отъ *piano* къ *forte* обозначаютъ слѣдующимъ знакомъ

<

или (особенно при бо́льшихъ разстояніяхъ) слѣдующими словами:

crescendo (*cresc.*)—возрастая;
poco a poco cresc.—постепенно возрастая;
cresc. al forte или *al fortissimo* — возрастая до *forte* или до *fortissimo*.

Незамѣтный переходъ отъ *forte* къ *piano* обозначается или знакомъ

>

или словами:

decrescendo (*decr. decresc.*), или
diminuendo (также *deficiente*) — ослабѣвая,
съ прибавленіемъ словъ *poco a poco*,—
al piano или *al pianissimo*. Въ послѣднемъ случаѣ употребляются также еще и слѣдующія слова:
diluendo—угасая, потухая,
mancando—ослабѣвая,
perdendosi—теряясь,
smorzando—погасая,
morendo—умирая,

и нѣсколько другихъ выраженій.

Замѣчаніе.

Вся эта, посвященная ритмикѣ, часть разъяснила намъ всего только одну сторону ритма, а именно выработку такта, а вмѣстѣ съ тѣмъ и основныя формы мѣры тоновъ (длительность), движеніе (темпъ) и акцентуацію.

Но этимъ, конечно, не исчерпывается все ученіе о музыкальномъ ритмѣ; поэтому оно будетъ продолжено въ первыхъ трехъ главахъ четвертой части. Перерывъ этотъ необходимъ, ибо безъ ученія о тактѣ не возможно было-бы представить ученіе о мелодіи, а безъ мелодіи ученіе о высшемъ ритмѣ было-бы пустымъ словомъ и, слѣдовательно, не могло бы имѣть живаго примѣненія на дѣлѣ.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

Органика.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Обзоръ органики.

Музыка, чтобы сдѣлаться дѣйствительною, воспринимаемою, нуждается въ средствѣ для того, — въ органѣ; съ этою цѣлью служитъ ей человѣческій голосъ и рядъ искусственныхъ орудій. И то и другое мы уже на стр. 2 и 6 соединили подъ именемъ,

органовъ музыки

(или просто органовъ).

Общій обзоръ и нѣкоторое знаніе употребительнѣйшихъ органовъ должны быть доставлены всякому музыканту, чтобы онъ хотя сколько нибудь былъ знакомъ съ своимъ предметомъ и могъ принимать въ немъ болѣе широкое участіе. Наши сообщенія здѣсь должны идти не далѣе этого. Болѣе точное знаніе, касающееся дѣйствительнаго употребленія и примѣненія музыкальныхъ органовъ предоставляется особому изученію каждаго. Кто желаетъ сочинять для инструментовъ и голосовъ, тотъ также найдетъ необходимыя для того указанія, но не здѣсь, а въ третьей и четвертой частяхъ ученія о композиціи.

И такъ органъ музыки, данный намъ природою, есть человѣческій голосъ *), и его музыкальное употребленіе называется

пѣніемъ.

Пѣніе соединяется обыкновенно съ—

рѣчью,

которая также требуетъ разсмотрѣнія музыканта съ его точки зрѣнія.

---

*) Кромѣ пѣнія можно, пожалуй, и свистанье ртомъ считать за произведеніе естественнаго органа музыки, но оно по справедливости не получило никакаго художественнаго значенія.

Искуственныхъ орудій, соединяемыхъ подъ именемъ

инструментовъ,

существуетъ множество родовъ и видовъ.

Прежде всего намъ слѣдуетъ раздѣлить инструменты на четыре класса, именно слѣдующіе:

1) **струнные инструменты,**

на которыхъ тонъ производится посредствомъ струнъ;

2) **духовые инструменты,**

на которыхъ тонъ производится посредствомъ колебанія ограниченнаго столба воздуха;

3) **ударные инструменты,**

на которыхъ тонъ производится посредствомъ удара о поверхность или прутъ;

4) **инструменты,**

у которыхъ тонъ производится посредствомъ **тренія** твердаго тѣла.

Каждый изъ этихъ классовъ заключаетъ много родовъ и видовъ, изъ которыхъ мы приведемъ только наиболѣе употребительные:

струнные инструменты

являются въ двухъ видахъ: такіе, у которыхъ тонъ возбуждается посредствомъ выталкиванія струны изъ ея спокойнаго положенія и которые мы, по недостатку особаго родоваго званія, называемъ

струнными инструментами,

въ тѣсномъ смыслѣ—и такіе, которыхъ струны возбуждаются обыкновенно посредствомъ тренія смычкомъ и которые поэтому называются

смычковыми инструментами.

Духовые инструменты

бываютъ трехъ родовъ, вопервыхъ такіе, которые состоятъ изъ дерева (или также кости и пр.) и которые соединяются въ одну группу, подъ именемъ

деревянныхъ инструментовъ,

и вовторыхъ такіе, которые состоятъ изъ металла и которые называются

мѣдными инструментами.

Впослѣдствіи мы найдемъ, что это примѣрное, служащее только для предварительнаго обзора, объясненіе страдаетъ исключеніями. Третій родъ составляетъ, самъ по себѣ,

органъ,

въ которомъ тоны производятся духовыми инструментами (трубками) посредствомъ мѣховъ, при помощи клавіатуры.

Ударные инструменты

ограничиваются такими, которыхъ тонъ производится ударомъ палки или прута по натянутой кожѣ. Мимоходомъ упомянемъ еще о нѣкоторыхъ видахъ, которые состоятъ изъ металлическихъ пластинокъ и палочекъ. Другіе, какъ напр. колокола, мы обойдемъ молчаніемъ, какъ неотносящіеся къ музыкѣ.

Объ инструментахъ, дающихъ тонъ посредствомъ

тренія,

достаточно дать самое бѣглое указаніе.

Соединеніе многихъ или всѣхъ смычковыхъ инструментовъ вмѣстѣ, для исполненія музыкальныхъ произведеній, называется

смычковымъ оркестромъ.

Соединеніе всѣхъ или многихъ духовыхъ инструментовъ, для исполненія музыкальныхъ произведеній, называется,

духовымъ оркестромъ,

или

гармонической музыкой,

или д у х о в о й г а р м о н і е й.

Соединеніе смычковаго оркестра съ духовымъ, обоихъ въ болѣе или менѣе полномъ видѣ, называется вообще

оркестромъ.

Если къ смычковому оркестру и деревяннымъ духовымъ инструментамъ присоединяются инструменты мѣдные съ обыкновенно сопровождающими ихъ ударными, то такое соединеніе называется

большимъ оркестромъ.

Наконецъ, соединеніе многихъ человѣческихъ голосовъ вмѣстѣ называется

хоромъ.

Смотря по органамъ музыки, которые употребляются при исполненіи музыкальныхъ сочиненій, и самыя сочиненія раздѣляются и называются различно.

Сочиненія для пѣнія, въ видѣ особаго класса, называются,

вокальною музыкою.

Сочиненія для инструментовъ называются

инструментальною музыкою.

Далѣе, пѣніе или можетъ быть соединено съ инструментальною музыкой или выполняться безъ участія инструментовъ. Въ послѣднемъ случаѣ она называется

чисто вокальною музыкою,

а въ первомъ—пѣніемъ съ аккомпаниментомъ. Хоры безъ аккомпанимента (особенно церковнаго содержанія и соотвѣтственной тому формы) обозначаются также названіемъ

a capella;

говорятъ, они положены *a capella*.

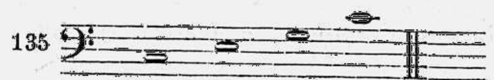
Сочиненія, назначенныя для многихъ музыкальныхъ органовъ въ совокупности, обыкновенно пишутся такимъ образомъ, что для каждаго отдѣльнаго органа или для каждаго особаго вида органовъ назначается особая система, и всѣ эти системы потактно располагаются другъ надъ другомъ. Такое письмо музыки называется

партитурою.

Какъ извѣстно, очень многія партитуры устроиваются также и для немногихъ инструментовъ, или для одного инструмента, особенно для фортепіано. Такое устроиваніе называется аранжировкой, переложеніемъ или транскрипціею; однако, даже лучшая арранжировка такъ же мало способна замѣнить партитуру, какъ литографія—картину съ живыми красками. Поэтому желательно, чтобы каждый любитель искусства былъ въ состояніи понимать хотя сколько нибудь партитуры; композитору, дирижеру и высшему учителю это совершенно необходимо.

Здѣсь слѣдуетъ сказать еще вообще объ особомъ отношеніи высоты тона нѣкоторыхъ инструментовъ къ ихъ обозначенію.

А именно, вопервыхъ есть инструменты, которыхъ тоны исполняются, а слѣдовательно и звучатъ, октавою ниже, чѣмъ они пишутся, въ которыхъ, напр. это мѣсто,

135 

играется не такъ, какъ оно написано, а октавою ниже, такъ:

136 

Объ нихъ говорятъ: они стоятъ въ шестьнадцати-футовомъ тонѣ или что тоны ихъ

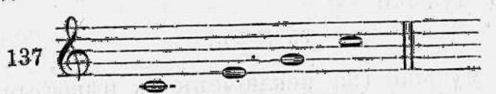
шестьнадцати-футовые,

или измѣряются (mensurirt) *) какъ шестьнадцати-футовые.

Вовторыхъ мы находимъ такіе органы музыки **), которыхъ тоны звучатъ двумя октавами ниже, нежели пишутся, а потому и называются

тридцати двухъ-футовыми.

Въ третьихъ существуютъ инструменты, которыхъ тоны являются одною октавою выше, которыя, напр. рядъ тоновъ пр. 135 даютъ такъ:

137 

Ихъ называютъ

четырехъ-футовыми,

въ четырехъ-футовомъ тонѣ, въ четырехъ-футовой мензурѣ. Другіе органы музыки *) даютъ тоны двумя или тремя октавами выше.

Въ противуположность этимъ голосамъ и инструментамъ, всѣ, дающіе тоны такъ, какъ они написаны, называются

восьми-футовыми **),

---

*) Мензура—мѣра, какъ такта (стр. 78), такъ и тона и инструментовъ.

**) Именно нѣкоторые голоса въ органахъ.

*) Также голоса въ органахъ, имѣющіе двухъ-футовый и одно-футовый тонъ, называется двухъ-футовыми и одно-футовыми.

**) Откуда происходятъ всѣ эти названія: восьми-футовый, шестьнадцати-футовый и т. д.? Они уже выше (стр. 142 въ пр. 135) отнесены къ способу письма, но понятіе имѣетъ свое начало не въ немъ (онъ могъ быть устроенъ и иначе), а въ мѣрѣ длины органныхъ трубъ и духовыхъ инструментовъ, отъ которой зависитъ (главнымъ образомъ) высота тона.

Столбъ воздуха длиною въ восемъ футовъ (напр. въ какомъ нибудь простомъ духовомъ инструментѣ или въ открытой трубѣ органа) даетъ большое *C*, самый низкій и потому нормальный тонъ клавіатуры органа. Труба органа, вдвое большая длиною (слѣдовательно, въ шестьнадцать футовъ) и устроенная одинаково, даетъ низшую октаву (контра—*C*), а еще вдвое болѣе длинная (тридцати двухъ-футовая) еще болѣе низкую октаву, труба же, имѣющая половинную длину (четыре фута)—высшую октаву (т. е. малое *c*) и т. д.

Сообразно этимъ мѣрамъ измѣняющейся длины низшихъ ихъ трубъ, органные голоса называются восьми-футовыми, шестьнадцати-футовыми, четырехъ-футовыми и т. д.; тѣ голоса органа (а органъ имѣетъ, какъ будетъ показано въ седьмой главѣ, много голосовъ — т. е. рядовъ трубокъ, изъ которыхъ каждый обнимаетъ систему тоновъ), которыхъ самый низкій тонъ (большое *C*) требуетъ открытой трубы въ 8 футовъ, называются восьми-футовыми, тѣ, которыхъ самый низкій тонъ требуетъ трубы въ 16 футовъ длиною — шестьнадцати-футовыми и т. д. Что слѣдуетъ разумѣть подъ открытыми трубами, будетъ сказано въ седьмой главѣ. Ясно, однако, что приведенное выраженіе относится всегда только къ самому низкому тону, что трубы для болѣе высокихъ тоновъ должны быть короче, напр. малое *c* въ 16 футовомъ голосѣ можетъ имѣть трубу только въ 8 футовъ длиною. Названія эти, слѣдовательно, примѣняются, собственно говоря, неправильно.

Между тѣмъ мы знаемъ (прим. стр. 13), что въ музыкѣ нѣтъ абсолютной высоты тона; ни одинъ тонъ, значитъ и большое *C*, не имѣетъ одинаковой высоты вездѣ и всегда, а также и строй органа (хортонъ—какъ называли его прежде) не вполнѣ точно установленъ. Отсюда слѣдуетъ, что и «восьми-футовый»

они имѣютъ, какъ говорятъ, восьми-футовый тонъ, измѣряются какъ восьми-футовые.

Дальше узнаемъ мы еще другія уклоненія въ нотномъ письмѣ, познакомимся съ инструментами, которыхъ тонъ является одною, двумя, тремя и болѣе ступенями ниже или выше, нежели онъ пишется.

За тѣмъ слѣдуетъ разсмотрѣть въ этомъ-же отдѣлѣ еще одинъ элементъ музыки —

тэмбръ.

Всѣ органы музыки (за исключеніемъ нѣкоторыхъ ударныхъ инструментовъ) сходны между собою именно въ томъ, что они могутъ воспроизводить извѣстную часть тоновъ нашей тоновой системы. Отличаются они въ томъ, что одинъ владѣетъ ею болѣе, другой менѣе, одинъ одними тонами, другой другими. Но одинъ и тотъ-же тонъ, при одинаковомъ строѣ, вездѣ равенъ самому себѣ, и вовсе нѣтъ необходимости, чтобы извѣстный инструментъ обладалъ именно одними, а не другими тонами.

Но существенное отличіе различныхъ инструментовъ (оно для насъ особенно важно уже потому, что здѣсь разсматривается впервые) есть тэмбръ, о которомъ уже упомянуто въ примѣчаніяхъ на стр. 2 и 135. Одинъ и тотъ-же тонъ, вслѣдствіе различія тэмбра, на флейтѣ имѣетъ совершенно другой характеръ, чѣмъ на трубѣ, скрипкѣ, въ человѣческомъ голосѣ и т. д.

Въ элементарномъ учебникѣ, однакоже, могутъ быть даны объ этомъ только бѣглыя указанія *), которыя должны служить лишь руководствомъ къ собственному наблюденію для каждаго интересующагося музыкой и дать ему, по крайней мѣрѣ, общее понятіе и по этой отрасли музыкальнаго искусства.

или «шестьнадцати-футовый» строй C нельзя принимать вполнѣ точнымъ. Несмотря на то, названія всетаки удержаны.

Ихъ перенесли и на инструменты (и притомъ въ иныхъ случаяхъ довольно произвольно). Трубка рога C напр. (см. шестую главу) требуетъ длины въ 16 футовъ; слѣдовательно, инструментъ называется шестьнадцати-футовымъ. Но есть еще другіе виды роговъ, которыхъ гамма стоитъ однимъ, двумя или болѣе тонами выше или даже ниже. Они носятъ тоже названіе, хотя и неправильно. Ноты пишутся для этихъ инструментовъ октавою выше, чѣмъ онѣ звучатъ, особенно потому, что они обыкновенно или часто даютъ низшую октаву, относительно другихъ, родственныхъ имъ инструментовъ, напр. рога—относительно трубъ.

Наконецъ, существуютъ еще другіе инструменты, большею частію стоящіе одною октавою ниже родственныхъ имъ инструментовъ, напр. контрабасъ и контрафаготъ, относительно віолончели и фагота. Они также неправильно называются шестьнадцати-футовыми (пишутся они также октавою выше), ибо звучащее тѣло у нихъ вовсе не имѣетъ 16 футовъ длины.

Сказаннаго достаточно для объясненія этихъ такъ часто встрѣчающихся странныхъ или неправильно примѣняемыхъ названій.

*) Ближайшее и болѣе полное объясненіе этого авторъ пытался дать въ III и IV частяхъ ученія о композиціи.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Вокальная музыка.

Органъ вокальной музыки, какъ уже сказано, есть человѣческій голосъ въ его примѣненіи къ музыкѣ, и именно въ соединеніи съ рѣчью или безъ такаго соединенія.

A. *Человѣческій голосъ.*

Всякій, хотя поверхностно, знаетъ его и способъ его воспроизведенія. Поэтому мы обращаемъ вниманіе только на два важнѣйшіе вида тэмбра, которые преимущественно различаются въ голосѣ и называются

голосовыми регистрами.

Именно, тоны, выходящіе изъ голосоваго органа свѣжо, свободно и сильно, безъ всякаго внутренняго напряженія, называются

грудными тонами

и составляютъ регистръ груднаго голоса. Они суть тѣ, которыми человѣкъ обыкновенно говоритъ, которые всего естественнѣе его голосовому органу, служатъ ему всего легче, и въ которыхъ его чувство проявляется для насъ всего вѣрнѣе и выразительнѣе. Отъ груднаго голоса довольно легко отличается

фальцетъ,

называемый также фистулою. Тоны фальцета производятся болѣе или менѣе усиленнымъ съуженіемъ голосоваго органа, а именно голосовой щели *). Чрезъ это съуженіе, переступающее нѣкоторымъ образомъ естественныя границы, голосъ получаетъ флейтоподобный тэмбръ и можетъ, конечно, поэтому звучать мягче, но никогда не можетъ быть такъ полонъ, естественно силенъ и способенъ къ выраженію чувства, какъ при такъ называемомъ грудномъ тонѣ. При болѣе продолжительномъ употребленіи фальцета, пѣвецъ чувствуетъ натугу,

---

*) Тонъ человѣческаго голоса производится въ кадыкѣ, вмѣстилищѣ, составленномъ изъ хрящей, сухожилій и мышицъ, въ верхнемъ концѣ дыхательной трубки или, скорѣе, въ самой верхней части ея, которую, въ особенности у мущинъ, можно видѣть и ощупать снаружи, пониже горла. Сухожилья (голосовыя связки) и соединенныя съ ними мышицы и голосовыя перепонки составляютъ голосовую щель, отверстіе, ведущее изъ дыхательныхъ путей вверхъ, въ полость рта. Отъ большаго или меньшаго напряженія связокъ и сжатія голосовой щели зависитъ высота тона; чѣмъ сильнѣе напряженіе и сжатіе, тѣмъ выше тонъ. Самъ тонъ происходитъ отъ достаточно сильнаго выталкиванія воздуха, при надлежащемъ сжатіи голосовой щели.

нѣчто въ родѣ щемленія, и всякое, сколько нибудь развитое, ухо легко слышитъ это.

Низшіе, обыкновенно наиболѣе употребительные тоны принадлежатъ грудному голосу. Нѣкоторые тоны на границѣ регистровъ могутъ быть производимы обыкновенно то тѣмъ, то другимъ голосомъ. Высшіе тоны груднаго голоса, производимые направленіемъ голосовой струи къ верхнимъ частямъ костей головы, называются (особенно у женскихъ голосовъ) головными тонами.

Особый видъ воспроизведенія звука голосомъ есть такъ называемое «mezza voce» или «пѣніе въ полголоса»—родъ піано, при которомъ голосовой органъ напрягается очень тихо и нѣжно, однако, вполнѣ сохраняя свою звучность *).

По роду человѣческіе голоса раздѣляются на два

класса:

голоса мужскіе и
голоса женскіе.

Къ послѣднимъ относятся и голоса мальчиковъ и, если еще только существуютъ подобныя аномаліи, голоса кастратовъ. Различія этихъ второстепенныхъ видовъ отъ главнаго мы оставляемъ въ сторонѣ.

Женскій голосъ октавою выше мужскаго. Когда напр. женскій или дѣтскій голоса хотятъ издать тотъ самый тонъ, который въ мужскомъ голосѣ былъ бы малымъ *c*, то они берутъ вмѣсто него одночертное *c*. И наоборотъ, когда мужской голосъ хотѣлъ бы пропѣть эту фразу женскаго голоса:

138

то онъ взялъ бы ее октавою ниже, такъ:

139

Классъ мужскихъ голосовъ, также какъ и женскихъ, имѣетъ два главные вида, высокій и низкій, которые различаются не только высотою тона, но и особеннымъ характеромъ тэмбра.

Главные виды мужскаго класса суть:

басъ—низкій и
теноръ **)—высокій.

*) Пѣніе mezza-voce прославлено было въ новѣйшее время въ голосѣ пѣвицъ Линдъ и, особенно, Зонтагъ. Еще болѣе достойно удивленія mezza-voce великой Каталани, которая рѣдко, но, въ блестящее время свое, такъ прелестно, вплетала его въ величественное и могущественное свое пѣніе. Неподражаема была ея особенная манера пробѣгать вверхъ вполголоса гамму, придавая въ тоже время каждому тону три или четыре самыя быстрыя и нѣжнѣйшія вибраціи.

**) Басъ получилъ свое названіе отъ латинскаго слова *basis*—основаніе, значитъ—основной голосъ. Теноръ ведетъ свое названіе (*tenor* содержаніе, главное

Главные виды женскаго класса суть:

альтъ *)—низкій, и
дискантъ (сопрано)**)—высокій.

Кромѣ этихъ главныхъ видовъ отличаютъ еще второстепенные, а именно **баритонъ**

или высшій басъ, и

меццо-сопрано (полусопрано).

или низкій сопрано. Или же просто отличаютъ

первый— второй— третій и т. д.

басы, теноры, альты, дисканты, при чемъ первыми голосами считаются самые высокіе.

Независимо отъ этихъ второстепенныхъ классовъ

басъ (*basso*)

имѣетъ объемъ приблизительно отъ большихъ *F* или *G* до одночертныхъ *d* или *e*. Онъ почти сплошь грудной голосъ и поэтому, въ силу своей природы, имѣетъ самый густой, сильный, а также шероховатый тэмбръ. Его тоны почти безъ исключенія пишутся въ ключѣ—*F* или басовомъ ключѣ.

Теноръ (*tenore*) ***)

имѣетъ объемъ приблизительно отъ малыхъ *c* или *d* до одночертныхъ *g* или *a*. Самые высокіе его три или четыре тона принадлежатъ большею частью фальцету, тэмбръ его мягче, гибче, онъ имѣетъ характеръ болѣе юношескій, а также вообще болѣе способенъ къ страстному, духовному выраженію нежели басъ. Для обозначенія его тоновъ принятъ теноровый ключъ; можно замѣтить, что этотъ ключъ позволяетъ всего удобнѣе представлять объемъ тенороваго голоса, именно съ наименьшимъ числомъ побочныхъ линій:

содержаніе) отъ періода средневѣковой церковной музыки, въ которой на немъ лежало преимущественно исполненіе установленной церковной мелодіи (*cantus firmus*), т. е. главнаго содержанія[1]).

*) Альтъ *altus*, *alta vox*, собственно высокій голосъ,—именно относительно тенора, когда-то главнаго голоса.
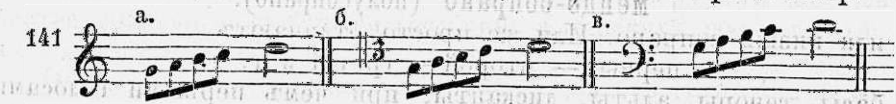
**) Дискантъ (также преимущественно называемый *canto*, *cantus* — пѣніе, мелодія; или также *soprano*—верхній голосъ) получилъ свое названіе съ самаго ранняго періода средневѣковой церковной музыки, когда стали отклонять одинъ голосъ отъ другаго, — пѣть уклоняясь другъ отъ друга (discantare). Такъ какъ низшій голосъ былъ *tenor*, то отклонявшійся сталъ высшимъ, дискантировавшимъ, дискантомъ.

***) Во множественномъ числѣ *bassi* и *tenori*.

[1]) Названіе это объясняется еще и нѣсколько иначе, а именно tenor = vox qui tenet discantum (т. е. голосъ, держащій или несущій дискантъ [или второй голосъ]). Первоначально, дѣйствительно въ низшемъ (слѣдовательно основномъ) голосѣ проводился cantus firmus, а потому онъ и получилъ названіе tenor. Когда же подъ нимъ сталъ приписываться еще голосъ, то послѣдній получалъ названіе contratenor или bassus. Ред.



и здѣсь уже видно доказательство цѣлесообразности большаго числа ключей. Между тѣмъ въ наше время, вмѣсто этого ключа, пользуются сдѣлавшимся извѣстнѣе и распространеннѣе ключемъ — *G*, но въ такомъ случаѣ тоны звучатъ, какъ мы видѣли выше (стр. 146), октавою ниже, чѣмъ они написаны *). Это мѣсто при *а.* напр.



передается не иначе, какъ показано при *б.* или *в.* Иногда теноръ, соединяемый также въ одну систему съ басомъ, нотируется въ ключѣ—*F*.

Альтъ (*alto*)

имѣетъ объемъ приблизительно отъ малаго *g* или *a* до двучертныхъ *c* или *d*. Его тоны суть всѣ или большею частью грудные, его тэмбръ полонъ, но женственно нѣженъ. Онъ нотируется всего лучше въ альтовомъ ключѣ или также и въ дискантовомъ,— или же (и это теперь употребительнѣе) въ ключѣ—*G*.

Дискантъ (*canto* или *soprano* **),

или сопрано, имѣетъ объемъ приблизительно отъ одночертнаго *c* до двучертныхъ *g* или *a* или даже *b* ***); самые высокіе его
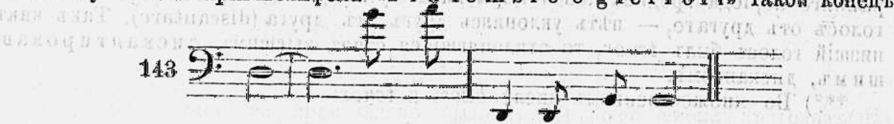
*) Значитъ, также, какъ шестьнадцати-футовые инструменты (см. стр. 142).

**) Во множественномъ числѣ *alti, soprani*.

***) Выше данные объемы четырехъ голосовъ суть обыкновенные, требуемые даже отъ хорошихъ хористовъ. Отдѣльные же голоса далеко выходятъ за данные здѣсь предѣлы. Старый пѣвецъ Фишеръ тянулъ большое *D*, при звукѣ трубъ и литавръ, въ теченіи четырехъ тактовъ; Моцартъ въ 1770, въ Пармѣ, слышалъ пѣвицу Лукрецію Аіугари, прозванную la Bastardella которая дѣлала трель на трехчертномъ *f* и затѣмъ заключала такимъ образомъ
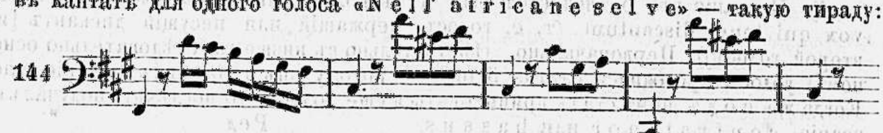


Еще поразительнѣе съумѣлъ Гэндель дать возможность обнаружиться баснословному голосу одного своего современника (вѣроятно басиста Боски). Онъ далъ ему спѣть въ аріи Полифема «Fra l'ombre e gl'errori» такой конецъ:



pa - ce ne spe-ra pia - cer.

и въ кантатѣ для одного голоса «Nell' africane selve» — такую тираду:



тоны принадлежатъ большею частью къ головному голосу, его тэмбръ мягокъ, но свѣтлѣе, прозрачнѣе, юношественнѣе, нежели у альта, способнѣе къ живому, веселому или возбужденно страстному выраженію. Онъ нотируется въ дискантовомъ или скрипичномъ ключѣ.

Б. *Рѣчь.*

Пѣніе обыкновенно связано съ рѣчью, а потому мы должны здѣсь разсматривать ее какъ органъ музыки, и притомъ, не принимая во вниманіе значенія отдѣльныхъ словъ и содержанія рѣчи, а только со стороны чувственнаго проявленія послѣднихъ. Здѣсь укажемъ мы только въ бѣглыхъ замѣчаніяхъ, что и рѣчь сама по себѣ имѣетъ долгіе и краткіе, сильнѣе и слабѣе звучащіе слоги, что она представляетъ паденія и повышенія голоса, хотя и въ не вполнѣ опредѣленныхъ интервалахъ, т. е. содержитъ въ себѣ уже всѣ элементы музыки. Она имѣетъ также и рядъ различныхъ тэмбровъ звука, т. е.

артикуляцію.

Чистыми звуками рѣчи являются прежде всего самозвучія (гласныя буквы), которыя мы располагаемъ такъ:

И—Е—А—О—У,

начиная съ самыхъ рѣзкихъ и высокозвучащихъ и оканчивая самыми глухими и низкими. Двоезвучія (двугласныя) суть смѣшенія двухъ или слитія трехъ самозвучій, изъ которыхъ послѣднія точнѣе называются троезвучіями (трехгласными). Созвучія (согласныя) суть призвучія, которыя присоединяются къ основному звуку самозвучія и въ свою очередь созпоставляются въ различные виды, изъ которыхъ мы приводимъ для примѣра только одинъ, именно шипящія:

С, Ч, Ц, Ш, Щ, з, тс, и т. д.

Съ помощію всего этого матеріала, рѣчь, даже независимо отъ духовнаго ея содержанія, имѣетъ право на много-различное, глубокое и важное значеніе. Уже вообще, по своему чувственному проявленію, языкъ звучитъ то звонче и полнѣе (напр. латинскій), то возвышеннѣе и одушевленнѣе (напр. греческій), то въ высшей степени живописно и грандіозно (какъ еврейскій), страстно (какъ итальянскій и испанскій),

Подобныя чудеса голоса являются и въ наше время. Авторъ и многіе и теперь еще живущіе въ Берлинѣ слышали много разъ, какъ двѣнадцатилѣтняя сестра одной берлинской пѣвицы брала пять *E* (малое, одночертное, дву-трех-и четырехчертное) и притомъ съ величайшей чистотой и отчетливостью. Одинъ любитель изъ Петербурга находилъ низкія басовыя партіи для себя слишкомъ высокими; онъ пѣлъ полнымъ, прекраснымъ голосомъ контра-*A*, но вверхъ только до одночертнаго *c*. Изъ своихъ юношескихъ лѣтъ авторъ помнитъ одну госпожу Беккеръ, которая на трехчертномъ *f* дѣлала длинную трель и затѣмъ пѣла staccato еще трехчертное *g* и *a*.

плавно и живо, или разнообразно и цвѣтисто (какъ французскій и англійскій). Нѣмецкій языкъ имѣетъ преимущество предъ всѣми прочими, но не внѣшнимъ благозвучіемъ, а глубокомысленнымъ значеніемъ своего тэмбра. Обязанность всякаго призваннаго къ слову и наукѣ—приводить себѣ и другимъ къ сознанію высокое достоинство и самобытное значеніе нѣмецкаго языка противъ являющейся всегда и вездѣ страсти нѣмцевъ къ иноземщинѣ, которая, при чрезмѣрномъ стремленіи къ всесторонней справедливости и универсальному образованію, легко ведетъ ихъ къ слишкомъ высокой оцѣнкѣ чужаго и къ пренебреженію къ всему отечественному. Нѣмецкій языкъ имѣетъ цѣлью не чувственное возбужденіе, а духовное значеніе и наиболѣе вѣрное выраженіе, какъ самыхъ горячихъ и самыхъ нѣжныхъ, такъ и самыхъ грустныхъ и самыхъ сильныхъ ощущеній, и является во всѣхъ этихъ отношеніяхъ какъ двойничная сестра нѣмецкой музыки, что ясно показали наши великіе художники.

Впрочемъ, эти объясненія суть только бѣглыя указанія на предметъ, имѣющій для музыканта многосторонній интересъ. Характеръ языка, хотя бы только со стороны его звучности, никоимъ образомъ не можетъ быть исчерпанъ или даже опредѣленъ въ немногихъ словахъ. Французскій языкъ часто поднимался до высокой степени и до истинной выразительности въ устахъ поэтовъ и ораторовъ, въ соединеніи съ музыкой, подъ руками Глюка, и кто бы могъ когда либо забыть то, что безсмертные Шекспиръ и Байронъ высказали въ англійской рѣчи намъ и всѣмъ націямъ, способнымъ понимать ихъ.

Еще одно замѣчаніе относительно

письма нотъ

для пѣнія, касающееся расположенія слоговъ подъ нотами и распредѣленія послѣднихъ по слогамъ и словамъ.
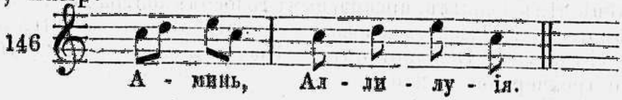
Мы уже раньше узнали (стр. 77), что двѣ, четыре и болѣе восьмыхъ, шестьнадцатыхъ и т. д. могутъ быть связаны общимъ ребромъ, напр.
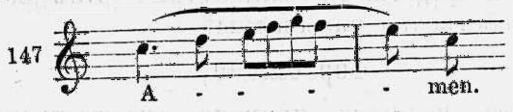


Въ нотахъ для пѣнія это бываетъ только тогда, когда связанныя ноты поются на одинъ слогъ, напр.



ноты же, принадлежащія различнымъ слогамъ, пишутся всегда отдѣльно, напр.



Наоборотъ, ноты, пишущіяся отдѣльно, если онѣ должны исполняться на одинъ слогъ, связываются дугою напр.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Струнные инструменты.

Согласно нашему предпосланію (стр. 140) подъ этой рубрикой намъ слѣдуетъ разсмотрѣть только самые обыкновенные изъ струнныхъ инструментовъ, за исключеніемъ инструментовъ смычковыхъ; мы можемъ описать ихъ тѣмъ короче, что эти инструменты наиболѣе распространены и извѣстны.

Мы ограничимся фортепіано, арфой и гитарой.

1. *Фортепіано* *).

Такъ называются вообще, какъ извѣстно, всѣ инструменты,

*) Здѣсь было бы излишне распространяться объ устройствѣ столь извѣстнаго всѣмъ инструмента, а потому приводимъ только бѣглое объясненіе главной части какъ этого, такъ и всѣхъ другихъ струнныхъ инструментовъ. Главная часть эта — резонансная доска (декъ, резонаторъ), которая въ фортепіано находится подъ струнами, у арфы составляетъ такъ называемый корпусъ инструмента, у смычковыхъ инструментовъ и гитаръ корпусъ или ящикъ, надъ которымъ натягиваются струны.
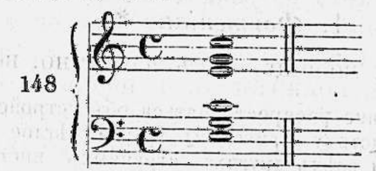
Струны всѣхъ этихъ инструментовъ сами по себѣ имѣютъ слишкомъ слабый звукъ, который для музыкальнаго употребленія нуждается въ усиленіи. Уже было замѣчено, что если одно звучащее тѣло (напр. духовой инструментъ, струна) начинаетъ издавать звукъ, то всѣ находящіяся вблизи его тѣла, которыя могутъ сами собою прійти въ колебаніе и способны издавать такой-же или близкородственный тонъ (напр. другія струны или воздухъ, заключенный въ близкомъ и надлежащаго объема пространствѣ), начинаютъ звучать сами собою и тѣмъ усиливаютъ массу звука перваго звучащаго тѣла. Такъ, если на фортепіано ударить сильно какой нибудь низкій тонъ (при поднятой сурдинѣ, которая въ противномъ случаѣ мѣшала бы усиленію звука), то вмѣстѣ съ нимъ начинаютъ звучать и ближайшія родственныя струны (напр. отъ *C* октава *c*, затѣмъ квинта *g*, а затѣмъ $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$ и $\bar{b}$; ср. стр. 45), что можно не только слышать, но и сдѣлать видимымъ, положивъ на эти струны легонькіе кусочки бумаги, которые при созвучаніи и дрожаніи струнъ сбрасываются, тогда какъ на другихъ, не родственныхъ, хотя по мѣсту и лежащихъ ближе, струнахъ кусочки остаются спокойными. Такое звучащее тѣло, отвѣчающее на всѣ тоны, есть воздухъ подъ декомъ и самъ декъ. Только при посредствѣ его созвучанія тону струны придается надлежащая сила звука. Скрипачъ можетъ усилить его, помѣщая на декѣ открытый колпакъ, потому что и въ немъ воздухъ также звучитъ. На этомъ основывается также то благопріятный, то сильный, даже мѣшающій резонансъ въ высокихъ каменныхъ сводахъ или комнатахъ съ тонкимъ и пустымъ поломъ.

въ которыхъ струны издаютъ звуки при нажиманіи или толчкѣ, производимомъ посредствомъ клавіатуры. Изъ всѣхъ видовъ только одинъ, собственно называемый

фортепіано,

пользуется у насъ полнымъ правомъ художественнаго гражданства.

Извѣстно, что каждая струна у фортепіано издаетъ тонъ посредствомъ удара молоточкомъ, приводимымъ въ движеніе клавишемъ, что звуковой объемъ инструмента простирается отъ контра-*F* или контра-*E* или *C* (или еще болѣе низкихъ тоновъ, двойныхъ контратоновъ, упомянутыхъ на стр. 13), до четырехчертной октавы *f* или еще выше, и что въ игрѣ соединять вмѣстѣ можно столько тоновъ, сколько можно захватить клавишей руками. Извѣстно также, что тэмбръ его бѣднѣе, и именно, тоны его длятся меньшее время, чѣмъ у большой части остальныхъ инструментовъ, а также, что сочиненія для этого инструмента пишутся обыкновенно на двухъ связанныхъ системахъ, съ ключами *G* и *F*



или также (въ болѣе старыхъ сочиненіяхъ) съ ключами дискантовымъ и *F*.

Важность инструмента основывается на томъ, что на немъ можно выразить не только мелодію, но и гармонію и даже, до нѣкоторой степени, богатое сплетеніе голосовъ. Инструменты, имѣющіе эту способность, должны быть названы

самостоятельными,

такъ какъ они одни, сами по себѣ, могутъ представить полную пьесу, а не только одинъ отдѣльный рядъ тоновъ. Фортепіано играется относительно легко и обладаетъ преимуществомъ держать строй гораздо долѣе, чѣмъ другіе струнные инструменты, потому нечего удивляться, что оно самый распространенный инструментъ, что для него наши художники писали больше и болѣе значительныя произведенія, нежели для какаго нибудь другаго инструмента, и что большая часть большихъ, напр. оркестровыхъ, произведеній аранжируются для фортепіано.

Его распространенію преимущественно слѣдуетъ приписать, что скрипичный ключъ, свойственный ему и наиболѣе удобный для всѣхъ его высокихъ тоновъ, сдѣлался всего извѣстнѣе и читается всего легче, и тѣмъ самымъ фортепіано въ большой степени содѣйствовало вытѣсненію ключей дискантоваго, альтоваго и теноровaго, также и изъ вокальныхъ сочиненій *).

2. *Арфа* (*arpa*) **).

И этотъ инструментъ такъ извѣстенъ, что мы при описаніи его можемъ удовлетвориться только немногими указаніями.

Арфа имѣетъ, какъ извѣстно, свободно натянутыя струны, которыя можно хватать или рвать и притомъ съ обѣихъ сторонъ, т. е. обѣими руками. На арфѣ также можно выразить не только мелодію, но и гармонію и многоголосность, послѣднюю, однако, менѣе совершенно, нежели на фортепіано, ибо тонъ арфы звучитъ не такъ долго (по причинѣ менѣе благопріятнаго резонатора); кромѣ того нѣтъ никакаго средства такъ же быстро прекращать звучащій тонъ въ каждый моментъ и показывать оттѣнки многихъ голосовъ по ихъ содержанію въ долгихъ или краткихъ тонахъ такъ же ясно, какъ на фортепіано. Но за то арфѣ свойственъ раздающійся и вмѣстѣ съ тѣмъ чистый, часто звонкій какъ колокольчикъ, звукъ, который особенно въ pianissimo можетъ получать воздушный, плѣнительный характеръ.

Еще одну большую невыгоду, которую арфа имѣетъ относительно фортепіано, составляетъ невозможность владѣть въ одно и тоже время всѣми полутонами. Арфа ограничивается первоначально единственной мажорной гаммой, и если хотятъ употребить струну иначе, нежели позволяетъ ея мажорная гамма, то ее сперва перестроиваютъ. Для этого существуетъ двоякій способъ, вслѣдствіе чего мы имѣемъ и два вида арфъ.

Первый видъ есть арфа съ крючками. У ней въ верхнемъ брусѣ, близъ колковъ, всажены металлическіе крючки (по одному для каждой струны), посредствомъ поворота которыхъ струны натягиваются сильнѣе и возвышаются на полутонъ. Однако, этотъ поворотъ требуетъ паузы въ игрѣ, потому что перестроиваніе производится посредствомъ назначеныхъ, для того крючковъ, для каждой отдѣльной струны особо. Инструментъ этотъ теперь почти не употребляется.

Арфа съ педалями по возможности устранила это несовершенство. Посредствомъ особыхъ приспособленій, которыя управляются ногами (педали), каждая ступень можетъ быть повышена на полутонъ (но одновременно во всѣхъ октавахъ). Арфа съ педалями имѣетъ большею частью строй въ Es — *M*.,

*) Грубое видоизмѣненіе фортепіано представляетъ теперь уже устарѣвшій инструментъ гусли (цимбалы), на которомъ играющій билъ по открытымъ струнамъ молоточками (или колотушками). Инструментъ этотъ составляетъ переходъ отъ арфы къ фортепіано и вѣроятно привелъ къ изобрѣтенію послѣдняго.
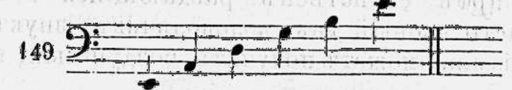
**) Множественное число *arpe*.

посредствомъ педали *d* можетъ быть перестроено въ *dis*, *c* въ *cis*, *b* въ *h*, *es* въ *e*, *f* въ *fis*, *g* въ *fis*, *as* въ *a*. Объемъ ея отъ контра-*E* или *F*, или *G*, до трехчертнаго *as* или четырехчертнаго *c* или *e*. Ноты пишутся совершенно такъ же, какъ для фортепіано, въ двухъ системахъ, въ ключахъ *G* и *F*. Послѣднее усовершенствованіе инструмента—арфа съ двойными педалями (Harpe à double mouvement, а также Эрарова арфа, по имени знаменитаго мастера) строится въ *Ces*, простирается отъ контра—*Ces* до четырехчертнаго *ces*; ея семь педалей, подвижныя въ двухъ уступахъ, повышаютъ струны сперва на одинъ, а потомъ еще на другой полутонъ.
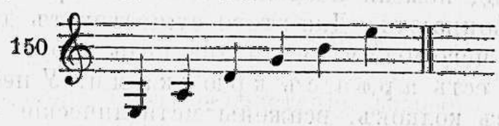
Наконецъ, мы вкратцѣ упомянемъ еще объ извѣстной всѣмъ,

Гитарѣ *),

инструментѣ, подобномъ арфѣ, но гораздо меньшемъ и менѣе совершенномъ. У ней шесть струнъ сверхъ резонанснаго ящика и грифа, которыя настроиваются въ такихъ тонахъ:

149 

При помощи поперечныхъ рубчиковъ на грифѣ, струны эти можно укорочивать нажиманіемъ пальцевъ и такимъ образомъ получать всѣ полутоны отъ большаго до двучертнаго *e*. Ноты пишутся въ скрипичномъ ключѣ, октавою выше. Свободныя струны, поэтому, нотируются такъ:

150 

*) Видоизмѣненія этого инструмента, извѣстные уже за тысячу лѣтъ въ Греціи, Индіи и Китаѣ, суть мандолина и цитра, изъ которыхъ первая встрѣчается иногда и по сіе время въ Италіи, а послѣдняя въ горахъ имѣетъ металлическія струны, которыя задѣпляются перышкомъ и тѣмъ приводятся въ колебаніе. Весьма любима была прежде прекрасная и полнозвучная лютня, которая имѣла около 11 струнъ надъ грифомъ, и еще 14, назначенныхъ для созвучій, рядомъ съ ними, для основныхъ аккордовъ; но причинѣ своей легкой разстраиваемости она, однако, вышла изъ употребленія. Еще большимъ значеніемъ пользовалась въ прежнее время теорба, большой гитароподобный инструментъ съ многими струнами, натянутыми съ двухъ или съ трехъ сторонъ; она употреблялась въ оркестрѣ и именно для исполненія генералъ—баса или обязательнаго сопровожденія.

Сюда можно было бы причислить и эолову арфу, если бы она не была скорѣе физическимъ, чѣмъ музыкальнымъ инструментомъ. Ея струны, настроенныя въ унисонъ и натянутыя надъ резонанснымъ ящикомъ, не употребляются для игры и художественныхъ цѣлей, а выставляются на вѣтеръ, который, слегка задѣвая ихъ, приводитъ ихъ въ колебаніе и вырываетъ изъ нихъ плѣнительные волшебные звуки, которые составляются изъ основнаго тона и созвучащихъ тоновъ.

а звучатъ октавою ниже, какъ показано выше. Такимъ образомъ инструментъ стоитъ, какъ мы объяснили на стр. 142, въ шестьнадцати-футовомъ тонѣ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ,

Смычковые инструменты.

Смычковые инструменты суть такіе, которыхъ струны (большею частью четыре) натягиваются надъ резонанснымъ ящикомъ и грифомъ; для возбужденія звука по нимъ водятъ обыкновенно смычкомъ. При такомъ способѣ игры, звукъ ихъ тянется и вмѣстѣ съ тѣмъ (на высокихъ нотахъ) рѣзокъ, притомъ онъ въ высшей степени богатъ, оттѣнками *forte* и *piano* и потому способенъ къ самому разнообразному употребленію. Высокіе и высшіе тоны могутъ быть производимы особеннымъ пріемомъ, при которомъ струны колеблются не во всю ихъ длину, а въ опредѣленныхъ частяхъ *) (аликвотныхъ). Они называются

флажолетными

(флажолетная игра). Эти флажолетные тоны имѣютъ скорѣе звукъ флейты или вообще духоваго инструмента.

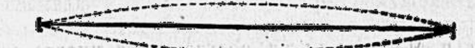
Особое измѣненіе звука испытываютъ струнные инструменты при наложеніи сурдинки; звукъ отъ этого становится не только тише, но получаетъ болѣе мрачный, трепещущій оттѣнокъ, который въ надлежащемъ мѣстѣ можетъ быть очень эфектенъ. Наложеніе сурдинки обозначается надъ нотами такъ:

c. s., *con sordino*,

а снятіе

s. s., *senza sordino*.

*) При обыкновенной игрѣ струна колеблется по всей своей длинѣ, между обѣими точками прикрѣпленія; это можно представить такъ:



Здѣсь тонъ есть тонъ всей длины струны. Въ флажолетной же игрѣ колебаніе струны распредѣляется по всей ея длинѣ въ равныхъ отрѣзкахъ, напр. такъ:



и тонъ соотвѣтствуетъ длинѣ отдѣльнаго отрѣзка. Подробности относятся къ акустикѣ.

Но кромѣ того смычковые инструменты, если струны ихъ дергать пальцами, издаютъ звукъ, подобный цитрѣ или арфѣ, но грубѣе и менѣе раздающійся. Этотъ способъ игры обозначается

pizz., *pizzicato*,

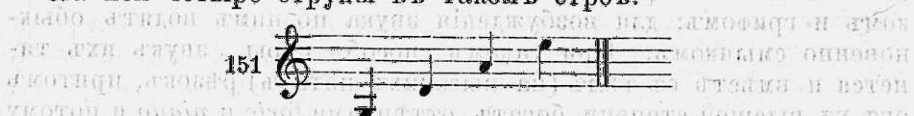
а напротивъ исполненіе смычкомъ—

c. a., *coll'arco*.

Въ настоящее время употребляются вообще четыре вида смычковыхъ инструментовъ *):

1. *Скрипка* (Violino) **).

На ней четыре струны въ такомъ строѣ:



но онѣ, чрезъ нажиманіе ихъ пальцами по грифу, даютъ всѣ полутоны до четырехчертнаго *c* и выше. Можно также двѣ струны или три, или даже всѣ вмѣстѣ одну за другою, взять однимъ взмахомъ смычка, такъ быстро, что онѣ покажутся слышными одновременно. Скрипка, какъ и всѣ смычковые инструменты, благодаря возможности издавать

двойныя, тройныя или четверныя ноты

(какъ называютъ одновременный захватъ смычкомъ двухъ или болѣе струнъ), способна къ гармоніи, но только въ весьма ограниченной мѣрѣ; дѣйствительная многоголосность доступна ей еще менѣе. Она, какъ всѣ смычковые инструменты, — преимущественно инструментъ мелодіи и поэтому употребляется обыкновенно только въ соединеніи съ другими инструментами ***). Однако же, въ этомъ своемъ назначеніи она развилась въ высшей степени, болѣе чѣмъ какой либо другой инструментъ, она имѣетъ въ своей власти почти неограниченно длинный рядъ тоновъ, тонъ отъ самаго тихаго piano до самаго рѣзкаго forte, то въ длинныхъ штрихахъ, то въ самомъ быстромъ движеніи, во всѣхъ оттѣнкахъ staccato и legato и т. д. Ноты ея пишутся въ скрипичномъ ключѣ.

---

*) Мейербэръ и Мангольдъ пользовались иногда еще «скрипкой любви» (*viola d'amore, violon d'amour*)—родъ альта, съ семью струнами, настроенными въ *d*, *f♯*, *a*, *d̄*, *f̄♯*, *ā*, *d̿*.

**) Во множественномъ числѣ *violini*. Violino (уменьшительное отъ *viola*, кореннаго названія) обозначаетъ собственно маленькую скрипку.

***) Возможно, впрочемъ, и для одной скрипки исполненіе многоголосной пьесы,—положилъ же Себ. Бахъ для скрипки даже трехголосную фугу; но подобные труды суть рѣдкія исключенія, основанныя на искусственныхъ комбинаціяхъ.

2. *Альтъ* (*Viola*) *),

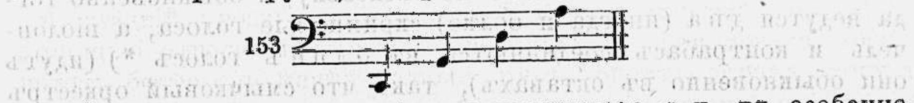
или віола, также альтъ-віола. Она побольше скрипки, и струны ея строятся такимъ образомъ:



Объемъ ея простирается до двучертнаго *g* и еще выше; ея ноты пишутся въ альтовомъ ключѣ.

3. *Віолончель* (*Violoncello*) **)

имѣетъ четыре струны, настроенныя такъ:



но объемъ ея простирается до одночертнаго *a* и, въ особенности при посредствѣ флажолетныхъ тоновъ, еще отъ одной до двухъ октавъ выше. Обыкновенно ей служитъ ключъ *F*, но для высшихъ тоновъ—теноровый или ключъ *G*. Сказанное раньше про скрипку относится также и къ альту и віолончели.

4. *Контрабасъ* (*Contrabasso*)***)

имѣетъ обыкновенно четыре (а иногда и три или пять) струны, которыя строятся обыкновенно отъ большаго *E* въ квартахъ***). Ноты его стоятъ въ ключѣ *F*, но октавою выше, чѣмъ дѣйствительные тоны, его контра—*E* пишется какъ большое *E* и т. д., какъ будто бы онъ былъ шестьнадцати-футовымъ инструментомъ. Аккорды играются на немъ только чрезвычайно рѣдко, сурдинка также не примѣняется къ нему, или чрезвычайно рѣдко. Его можно употреблять до одночертнаго *c* (и даже еще выше), которое, впрочемъ, по звуку есть малое *e*.

Смычковые инструменты употребляются: или въ качествѣ инструментовъ соло въ

дуэтѣ

---

*) Множественное число *viole*, полное ея названіе—*viola da braccio* (ручная скрипка, въ противоположность віолончели, которую держатъ между ногами или колѣнами и называютъ, въ отличіе отъ предъидущей—*viola da gamba*), откуда нѣмецкое *Bratsche* (Braccio выговаривается «браччо»).

**) Во множественномъ числѣ *violoncelli* и *contrabassi*. Основное названіе контрабаса есть *violone*, большая скрипка или родъ скрипки. Соразмѣрно съ нимъ, какъ самымъ низкимъ скрипичнымъ инструментомъ, называютъ *violoncello* высокій или малый violon или басъ; прежде віолончель называли въ Германіи «Bassettel», или малымъ басомъ; а короче называется она—просто *Cello*.

***) Трехструнные контрабасы строятся обыкновенно въ *G—d—a* или *A—d—a*; пятиструнные, нынѣ нигдѣ больше не употребляемые, строились въ *E—A—d—f♯—a* или въ *F—A—d—f♯—a* въ шестьнадцати-футовомъ тонѣ.

(обыкновенно двѣ скрипки, или скрипка и віолончель и т. д.), далѣе въ

тріо

(обыкновенно скрипка, альтъ и віолончель); далѣе въ

квартетѣ

(обыкновенно двѣ скрипки, альтъ и віолончель), въ квинтетѣ, или въ двойномъ квартетѣ, или также въ соединеніи съ фортепіано или нѣсколькими духовыми инструментами— или же они употребляются

какъ оркестровые инструменты.

Тогда всѣхъ ихъ бываетъ по нѣскольку, и обыкновенно тогда ведутся два (иногда и болѣе) скрипичные голоса, а віолончель и контрабасъ соединяются въ одинъ голосъ *) (идутъ они обыкновенно въ октавахъ), такъ что смычковый оркестръ состоитъ обыкновенно изъ слѣдующихъ партій или голосовъ:

Violino primo (1-mo)
Violino secondo (2-do),
Viola,
Violoncello e Contrabasso.

Если какое нибудь мѣсто должно быть исполнено одною віолончелью, то оно отмѣчается

VC., *Violoncello*;

если снова долженъ вступить контрабасъ, то отмѣчается

CB., *Contrabasso*, или *Bassi*;

если партія должна раздѣлиться на нѣкоторое время на двѣ, на три, на четыре, то это означается

div. (*divisi*),

если играютъ только два, три инструмента одной партіи, то отмѣчается—

a due, *a tre* и т. д.

(вдвоемъ, втроемъ).

Массу смычковыхъ инструментовъ въ большомъ оркестрѣ слѣдуетъ разсматривать какъ главную силу, вслѣдствіе всѣхъ ихъ преимуществъ и вслѣдствіе звука ихъ, способнаго къ самому разнообразному употребленію и притомъ всего лучше сопровождающаго и поддерживающаго пѣніе.

*) Лишь весьма рѣдко употребляются двѣ особыя контрабасовыя партіи; это бываетъ только тогда, когда соединяются два оркестра для одновременной игры, какъ напр. у Себ. Баха въ его музыкѣ къ страстямъ по «Ев. Матвею». Моцартъ въ приведенномъ на стр. 126 мѣстѣ соединилъ даже три оркестра вмѣстѣ, съ тремя различными контрабасами.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Деревянные духовые инструменты.

Уже сказано выше, что подъ этимъ названіемъ мы соединяемъ всѣ духовые инструменты, которыхъ трубка дѣлается обыкновенно изъ дерева.

У всѣхъ этихъ инструментовъ звукъ болѣе или менѣе мягкій, гладкій, воздушный, похожій на человѣческій голосъ; съ помощью отверстій (дырочекъ) и клапановъ они могутъ производить болѣе или менѣе полный рядъ тоновъ; заразъ могутъ производить только одинъ тонъ, но въ богатыхъ оттѣнкахъ *forte* и *piano*, постепенно ослабляя и усиливая (въ чемъ они далеко превосходятъ смычковые инструменты), при чемъ звукъ можетъ выдерживаться весьма долго.

Надо упомянуть о слѣдующихъ видахъ и ихъ подраздѣленіяхъ.

1. *Флейта* (*Flauto*).

Она имѣетъ самый чистый, воздушный, звукъ и обыкновенно объемъ отъ одночертнаго *d* (въ послѣднее время большею частью *c*) до трехчертнаго *a* или еще выше. Ноты ея ставятся въ скрипичномъ ключѣ и звучатъ какъ восьми-футовыя. Видоизмѣненіе *) ея—маленькая флейта, называемая

Flauto piccolo **),

пикколо или октавною флейтою (также по нѣмецки *Querpfeife*). У ней болѣе пронзительный звукъ, чѣмъ у обыкновенной флейты, и тотъ же объемъ, т. е. система тоновъ отъ $\overline{\overline{d}}$ до $\overline{\overline{\overline{a}}}$ или $\overline{\overline{\overline{b}}}$. Только звучатъ ея тоны октавою выше, чѣмъ пишутся (инструментъ имѣетъ, какъ говорятъ, четырех-футовый тонъ) ***), слѣдовательно, двучертное *d* звучитъ какъ трехчертное на обыкновенной флейтѣ или фортепіано.

Всего ближе къ флейтѣ по тэмбру стоитъ

*) Другія, какъ напр. терцфлейту и панаулонъ мы пропускаемъ, какъ неупотребительныя. Первая даетъ тоны малою терціею выше, а вновь изобрѣтенный панаулонъ имѣетъ внизу четыре тона лишнихъ.

**) Во множественомъ числѣ *flauti*, *flauti piccoli*.

***) Въ сущности флейта имѣетъ только четырех-футовый тонъ, а пикколо-двух-футовый; но въ отношеніи къ способу письма и пониманія ея нотъ, такое, хотя и неточное, опредѣленіе ихъ тона представляетъ преимущество по большей ясности.

2. *Кларнетъ* (*Clarinetto*) *).

У него звукъ полнѣе и гуще (особенно вслѣдствіе вставленной въ мундштукъ камышевой пластинки), объемъ его—отъ малаго *c* до трехчертнаго *e* или *f*, или еще выше, и нотируется онъ также въ скрипичномъ ключѣ.

Такъ какъ онъ не издаетъ одинаково хорошо всѣхъ послѣдовательностей тоновъ и такъ какъ тоны, лежащіе дальше отъ его основной гаммы, выполняются имъ хуже, то введены кларнеты различной высоты тона, чтобы для каждаго, или хотя для наиболѣе употребительныхъ видовъ гаммы, имѣть соотвѣтствующіе кларнеты. Въ особенности употребительны въ нашемъ оркестрѣ три строя кларнета:

кларнетъ—*C*,

тоны котораго звучатъ такъ, какъ они написаны, и который поэтому называется нормальнымъ кларнетомъ,

кларнетъ—*B*,

котораго тоны звучатъ на цѣлый тонъ ниже, чѣмъ написаны, и

кларнетъ—*A*,

стоящій на малую терцію ниже, нежели кларнетъ *C*. Такимъ образомъ рядъ тоновъ



на кларнетѣ *C* звучитъ такъ, какъ онъ написанъ, на кларнетѣ *B*—однимъ тономъ ниже, т. е. такъ,

155

а на кларнетѣ *A*—полутора тонами ниже—такъ:



или: мажорные виды *C*, *G*, *D* на кларнетѣ *B* звучатъ какъ *B*, *F*, *C*, а на кларнетѣ *A*—какъ *A*, *E*, *H*.

Самый высшій изъ нихъ, кларнетъ *C*, имѣетъ наиболѣе свѣтлый и рѣзкій звукъ, кларнетъ—*B*, при всей полнотѣ звука, гораздо мягче, а кларнетъ *A* — самый мягкій, но за то и самый слабый.
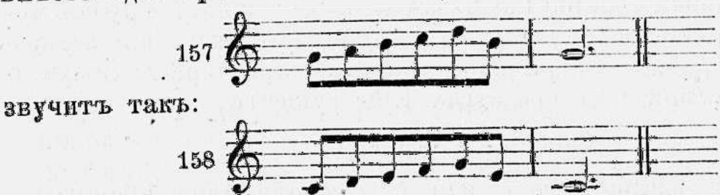
Болѣе высокіе кларнеты, напр. въ *D*, *Es* и *F* (т. е. гдѣ нота *c* звучитъ какъ сосѣднее высшее *d*, *es* или *f*), употребляются только въ военной музыкѣ и имѣютъ еще болѣе пронзительный звукъ, чѣмъ кларнетъ *C*.

*) Во множественномъ числѣ *clarinetti*.

Видоизмѣненіе кларнета представляетъ

бассетгорнъ (*Corno di bassetto*) *),

дающій тоны квинтою ниже, чѣмъ они написаны, т. е. вмѣсто одночертнаго *c* малое *f*; это мѣсто напр.



звучитъ такъ:

Онъ есть удлиненный и, для болѣе удобнаго употребленія, согнутый подъ тупымъ угломъ кларнетъ, съ узкимъ металлическимъ устьемъ (такъ называется расширенный конецъ трубки, изъ которой выходитъ звукъ). Благодаря особымъ клапанамъ, у него есть два тона (малое *c* и *d* т. е. большое *F* и *G*), которыхъ нѣтъ у кларнета. Ноты его пишутся въ ключѣ *G*, а объемъ его, простирающійся отъ малаго *c* до трехчертнаго *d*, даетъ, слѣдовательно, рядъ тоновъ отъ большаго *F* до двучертнаго *g*. Этотъ болѣе нѣжный, элегическій, или скорѣе печальный, инструментъ употребляется относительно весьма мало; болѣе многосторонній кларнетъ почти вытѣснилъ его, о чемъ, конечно, слѣдуетъ сожалѣть. Его особенность, лишь не вполнѣ замѣняемую кларнетомъ, болѣе всѣхъ призналъ Моцартъ, пользуясь имъ именно въ «Титѣ» и съ полною выгодою въ «Requiem», въ которомъ два бассетгорна и два фагота составляютъ весь хоръ деревянныхъ инструментовъ и въ цѣломъ придаютъ всему содержанію надгробной службы въ высшей степени умѣстный, грустный колоритъ, который былъ бы непремѣнно разрушенъ введеніемъ кларнетовъ, гобоевъ и флейтъ, какъ бы они ни сопоставлялись. Напротивъ того, уже Бетховенъ, ближайшій преемникъ Моцарта въ области инструментовъ, никогда не пользовался бассетгорномъ.

Въ настоящее время вводится еще менѣе выгодное, другое видоизмѣненіе кларнета,—

альтовый кларнетъ,

устроенный нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ Мюллеромъ, на мѣсто бассетгорна. Это опять-таки кларнетъ, только побольше, согнутый у мундштука и стоящій квинтою ниже обыкновеннаго кларнета (малое *c* звучитъ какъ большое *A*), однако не имѣющій не только обоихъ самыхъ низкихъ тоновъ бассетгорна,

*) Его предшественникъ, хотя и не вполнѣ подобный ему, есть старинный кривой рожокъ (Krummhorn). Еще до сихъ поръ одинъ органный регистръ носитъ это названіе.

но и свойственнаго послѣднему характеристическаго тэмбра. Благодаря болѣе легкому способу исполненія, онъ введенъ въ столь распространенную теперь военную и гармоническую музыку; только по чрезмѣрному снисхожденію (а иногда и вынужденные недостаткомъ въ бассетгорнистахъ) дирижеры оркестровъ допускають альтовый кларнетъ вмѣсто бассетгорна. Грубая музыка и виртуозничество этимъ ничего не потеряли, но высшее искусство напротивъ утратило одно изъ характеристичныхъ и ничѣмъ не замѣнимыхъ средствъ. Еще существуетъ

басовый кларнетъ,

(октавою ниже кларнетовъ *C* или *B*), въ новѣйшее время введенный въ употребленіе Мейербэромъ и другими (напр. Р. Вагнеромъ въ «Лоэигринѣ» и Ф. Листомъ въ симфоническихъ поэмахъ).

3. *Гобой* (*Oboe*) *)
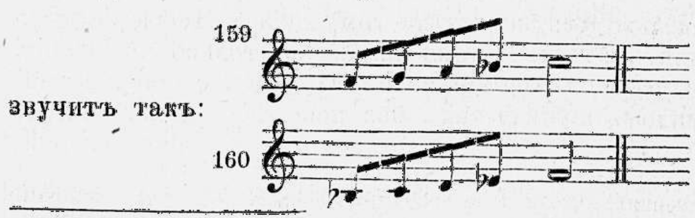
есть инструментъ, подобный кларнету, но въ который дують чрезъ мундштукъ съ двумя приложенными другъ къ другу камышевыми пластинками. По формѣ онъ меньше и уже кларнета.

По объему гобой стоитъ ближе къ флейтѣ, чѣмъ къ кларнету; онъ имѣетъ (обыкновенно) тоны отъ малаго *h* до трехчертнаго *d* или *e* и *f*, и пишется въ скрипичномъ ключѣ. Но по характеру рѣшительно уклоняется отъ флейты. Благодаря устройству своему, большей узкости трубки и мундштуку, состоящему изъ двухъ камышевыхъ пластинокъ, онъ получаетъ именно болѣе рѣзкій, пронзительный тэмбръ, вслѣдствіе чего оказывается похожимъ скорѣе на скрипку, чѣмъ на флейту. Притомъ онъ способенъ къ большой нѣжности и обладаетъ не малой силой.

Родъ гобоя—

англійскій рожокъ (*Corno inglese*),

называемый также *oboe da caccia*, нотируется какъ самъ гобой, но даетъ тоны квинтою ниже (одночертное *c* звучитъ какъ малое *f*). Это мѣсто напр.



*) Множественное число *oboi*.

И этотъ инструментъ нынѣ рѣдко употребляется; очень часто находимъ мы его въ партитурахъ Себ. Баха. Въ Германіи онъ былъ снова введенъ Спонтини, который охотно употреблялъ его въ своихъ операхъ; музыканты новаго французскаго направленія, Берліозъ, Мейербэръ, Листъ, Вагнеръ и др. пользуются имъ усердиѣе и часто вполнѣ удачно.

4. *Фаготъ* (*Fagotto*) *).

Фаготъ есть духовой инструментъ съ длинной и достаточно широкой трубкой, играемый посредствомъ вставленной въ послѣднюю узкой, длинной и слегка изогнутой металлической трубочки (называемой *S*), чрезъ двойную пластину (побольше, чѣмъ у гобоя). Тэмбръ его мягкій и полный, но, вслѣдствіе двойной пластинки, нѣсколько гнусливый, какъ у гобоя, такъ что онъ нѣкоторымъ образомъ приближается къ тэмбру віолончели. Объемъ этого инструмента простирается отъ контра—*B* до одночертнаго *g* и даже еще на нѣсколько ступеней выше. Ноты пишутся въ ключѣ *F*, а самыя высокія также и въ теноровомъ ключѣ.

Сюда же принадлежитъ

контрафаготъ (*Contrafagotto*),

имѣющій объемъ отъ большаго *D* до одночертнаго *d*, но звучащій октавою ниже, нежели тоны его пишутся, слѣдовательно, считающійся шестьнадцати-футовымъ **). Отъ этого шестьнадцати-футоваго тона, вслѣдствіе котораго инструментъ владѣетъ контратонами отъ *D* до *H*, онъ и получилъ названіе контрафагота.

Къ фаготу и контрафаготу, въ особенности въ гармонической музыкѣ, для усиленія баса, присоединяются:

басгорнъ (*Corno basso*),

фаготообразный деревянный инструментъ съ латуннымъ устьемъ и объемомъ отъ *C* или *D* до *e* или *g*; далѣе,

офиклеидъ,

съ металлической трубкой (одно изъ исключеній выбраннаго нами выше названія «деревянныхъ инструментовъ») и большимъ объемомъ отъ контра—*H* до двучертнаго *c*, шестьнадцати-футовый, играется трудно. Далѣе —

серпентъ (*Serpente*).

Всѣ три инструмента (особенно послѣдній) по своей конструкціи значительно отличаются отъ фагота и отнесены здѣсь къ нему лишь не въ собственномъ смыслѣ, а потому, что под-

*) Множественное число *fagotti*.

**) Болѣе рѣдкіе и не необходимые виды фагота суть: квартовый фаготъ, стоящій квартою ниже, и употребительный въ Италіи — фаготтино, стоящій квинтою выше.

ходятъ къ нему лучше, чѣмъ къ другимъ классамъ инструментовъ, по своему характеру и назначенію. Самый замѣчательный между ними—серпентъ, имѣющій объемъ отъ контра—*B* до одночертнаго *g*, даже до двучертнаго *c*, и по тэмбру представляющій переходный видъ между фаготомъ и тромбономъ, отъ котораго онъ и заимствовалъ свой мундштукъ.

Въ большомъ оркестрѣ бываютъ обыкновенно двѣ особыя флейты, по два гобоя, кларнета, фагота, а также (гдѣ нужно) два бассетгорна и столько же или только одна флейта—пикколо, но изъ названныхъ видовъ фагота обыкновенно бываетъ только одинъ, напр. одинъ только контрафаготъ, или одинъ только серпентъ, и каждая партія (кромѣ случаевъ необыкновенно сильнаго состава смычковаго оркестра) исполняется однимъ инструментомъ (т. е. въ одномъ экземплярѣ).

ГЛАВА ШЕСТАЯ.
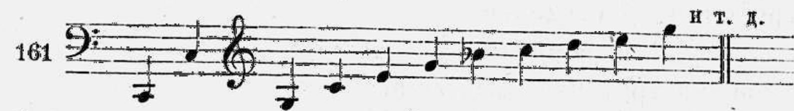
Мѣдные духовые инструменты.

Подъ этимъ названіемъ мы разумѣемъ, какъ сказано на стр. 140, тѣ духовые инструменты, которые состоятъ изъ металла, за исключеніемъ нѣкоторыхъ (напр. офиклеида), по своему устройству и назначенію примыкающихъ ближе всего къ деревяннымъ инструментамъ.

Здѣсь мы будемъ имѣть дѣло, въ особенности, съ тремя формами:

1. *Рогъ* (*Corno*) *).

Вслѣдствіе длиннаго, широко свитаго въ кругъ корпуса, открывающагося значительнымъ устьемъ, и своего мундштука, онъ имѣетъ мягкій, нѣжный, но притомъ полный и способный къ металлической силѣ тэмбръ. Его естественные (натуральные) употребительные тоны суть:



посредствомъ меньшаго или бо́льшаго замыканія устья вкладываніемъ въ него руки (затыканіе половинное или полное) они

*) Во множественномъ числѣ *corni*. Инструментъ называется, какъ извѣстно, также валторною (или вальдгорномъ), *corno da caccia*; напротивъ, названіемъ охотничьяго рожка обозначается большій и менѣе закрученный и грубѣе звучащій видъ инструмента

могутъ быть понижены на полтона или на цѣлый тонъ; но тогда тоны принимаютъ болѣе глухой, сжатый тэмбръ, и не такъ легко извлекаются, какъ естественные тоны незаткнутаго инструмента. Для того, чтобы сдѣлать рогъ примѣнимымъ для большаго числа видовъ гаммы, устроены многіе виды роговъ, съ различной высотой тона. Употребительнѣйшіе суть:

низкій рогъ—*B*,

каждый тонъ котораго звучитъ одною ступенью ниже, т. е. *c* звучитъ какъ лежащее подъ нимъ *b*,
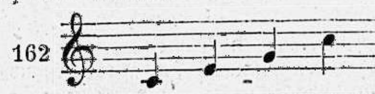
рогъ—*C*,
рогъ—*D*,

изъ которыхъ послѣдній даетъ каждую ноту однимъ тономъ выше, т. е. напр. *c* звучитъ какъ *d*,
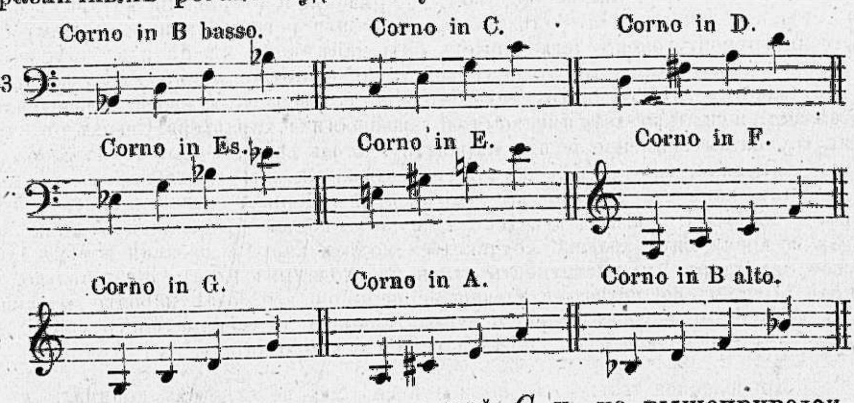
рогъ—$E\flat$,
рогъ—*E*,
рогъ—*F*,
рогъ—*G*,
рогъ—*A*,
высокій рогъ—*B*.

Легко угадать, что на рогѣ $E\flat$, $\bar{c}$ звучитъ какъ $\overline{e\flat}$ (каждая нота малою терціею выше), на рогѣ *E*—$\bar{c}$ звучитъ какъ $\bar{e}$ и т. д.

Всѣ эти виды рога шестьнадцати-футовые, то есть тоны, какъ мы ихъ только что показали, звучатъ октавою ниже. Слѣдовательно, это мѣсто



на различныхъ рогахъ будетъ звучать такъ:



Всѣ виды рога пишутся въ ключѣ *G* и, по вышеприведенному объясненію, должны быть сперва перенесены на надлежащую ступень, а затѣмъ играться октавою ниже. Но самая

низкая октава *C—c* пишется большею частью басовыми нотами,

164

и онѣ принимаются не за шестьнадцати-футовыя, а исключительно за восьми-футовыя.

2. *Труба* (*Clarino* или *Tromba*) *).

Естественные тоны у ней тѣже, что и у рога, употребляется она также какъ рогъ въ многихъ строяхъ, но принадлежитъ къ инструментамъ не шестьнадцати-футовымъ, а восьми-футовымъ. Употребительнѣйшіе виды трубы суть:

труба—*B*,

дающая звукъ тономъ ниже, $\overline{c}$ звучитъ какъ $\overline{b}$,

труба—*C*,

звучащая такъ, какъ пишется,

труба—*D*,
труба—$E\flat$,
труба—*E*,
труба—*F*,

въ которыхъ $\overline{c}$ звучитъ какъ $\overline{d}$, $\overline{e\flat}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$.

Звукъ трубы ясный и мощный, а въ болѣе низкихъ тонахъ дребезжащій**).

*) Множественное число *clarini* и *trombe*

**) Чтобы трубѣ и рогу дать возможность легко производить всѣ тоны, послѣ разныхъ попытокъ недавно изобрѣтены трубы и рога съ клапанами. Клапаны суть прижимы, посредствомъ закрыванія и открыванія которыхъ открывается или закрывается часть ствола трубы или рога, и такимъ образомъ самому инструменту очень легко можетъ быть данъ болѣе низкій или болѣе высокій строй. Однако, благодаря этому устройству и обусловливаемому имъ узко стиснутому завитку трубки, инструменты теряютъ большую долю своей первоначальной свѣжести и силы, которая именно столь важна для ихъ характера. Сверхъ того этимъ инструментамъ, именно по ихъ характеру, столь важному для композитора, и не нужна полная гамма; ихъ естественная гамма и есть самая характеристичная для нихъ, какъ это доказано на дѣлѣ въ произведеніяхъ великихъ инструментаторовъ, каковы І. Гайднъ и Бетховенъ. Только въ военной музыкѣ, которая во время мира должна подчиняться модѣ и капризу публики и тѣмъ губить свой характеръ, эти инструменты стали необходимымъ зломъ. Жаль только, что, подъ вліяніемъ французско-итальянской оперы, они все болѣе и болѣе вытѣсняютъ изъ нашихъ оркестровъ здоровые, характерные, естественные инструменты. Подробности можно найти въ IV части ученія о композиціи [1]).

[1]) Приведенное только что порицаніе автора не слѣдуетъ понимать въ буквальномъ смыслѣ. Не можетъ подлежать сомнѣнію, что изобрѣтеніе клапановъ для мѣдныхъ инструментовъ чрезвычайно обогатило новѣйшій оркестръ; изъ названныхъ инструментовъ стали извлекаться эфекты, которыми несомнѣнно пользовались бы и приведенные выше знаменитые инструментаторы, если бы

3. *Тромбонъ* (*Tombone*)

слѣдуетъ принять за большій видъ трубы, который однакоже устроенъ такъ, что его стволъ, состоящій изъ двухъ частей, можетъ раздвигаться или сдвигаться болѣе или менѣе, такъ что инструментъ во время игры можетъ принимать различную длину и тѣмъ давать различные тоны и въ области своего регистра способенъ давать всѣ полутоны.

Тэмбръ тромбона похожъ на тэмбръ трубы, но, по причинѣ большаго объема инструмента, еще могущественнѣе и полнѣе.

Употребляютъ три рода тромбоновъ различной высоты.

а. **Альтовый тромбонъ** (*Trombone alto*)

имѣетъ объемъ отъ малаго *c* или *e* до одночертнаго *a* или двучертнаго *c* и нотируется въ альтовомъ ключѣ.

б. **Теноровый тромбонъ** (*Trombone tenore*)

имѣетъ объемъ отъ большаго *e* до одночертнаго *g*, но у него больше силы и полноты звука, особенно въ низшихъ тонахъ. Нотируется въ теноровомъ ключѣ.

в. **Басовый тромбонъ** (*Trombone basso*)

имѣетъ объемъ отъ контра-*A* до одночертнаго *e* и нотируется въ ключѣ *F*.

Въ оркестрѣ обыкновенно полагается два (или даже четыре) рога, двѣ трубы и три тромбона.

Кромѣ названныхъ здѣсь инструментовъ въ новѣйшее время вошелъ въ употребленіе, сперва въ военной музыкѣ, а потомъ въ оркестрахъ, цѣлый классъ инструментовъ, частью старыхъ, частью только улучшенныхъ и частью вновь изобрѣтенныхъ, соединяемыхъ подъ названіемъ

4. *Тубъ*.
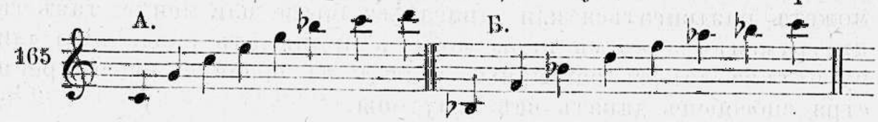
Мы приведемъ по крайней мѣрѣ главные виды ихъ *).

клапаны уже въ ихъ время вошли въ употребленіе. Слѣдуетъ ратовать не противъ новаго изобрѣтенія, а противъ злоупотребленія имъ, вслѣдствіе котораго большинство исполнителей на рогахъ стали почти исключительно употреблять рогъ съ клапанами—*F*, для всѣхъ пьесъ, замѣщая имъ, помощью транспозиціи, всѣ прочіе строи рога, которые необходимо имѣютъ въ виду композиторы, даже исполняя на немъ партіи спеціально написанныя для естественныхъ роговъ. Подобныя злоупотребленія, дѣлающіяся небрежными музыкантами прямо въ ущербъ звуковой прелести инструментовъ, совершенно характеристичныхъ по тэмбру, каковы рогъ и труба, и допускаемыя столь же небрежными капельмейстерами, дѣйствительно достойны самыхъ рѣзкихъ порицаній. Новѣйшіе композиторы (напр. Вагнеръ) нерѣдко тщательно отличаютъ въ своихъ партитурахъ звуки естественныхъ и искусственныхъ (клапанныхъ) роговъ и трубъ, тщательно обозначая, что однѣ партіи должны исполняться тѣми, а другія—другими. *Ред.*

*) Во Франціи особенно ревностно и счастливо занимался производствомъ этого класса инструментовъ инструментальный мастеръ Саксъ; своимъ инструментамъ далъ онъ названіе саксгорновъ.

а. **Высокій корнетъ—*B*.**

Стволъ его свитъ на подобіе трубы, шире, быстрѣе расширяется и снабженъ прибавочными изогнутыми трубками и тремя клапанами. Имѣетъ рядъ тоновъ, пишущихся какъ при *А*:



но звучащихъ однимъ тономъ ниже, какъ при *Б*.

б. **Корнетъ—*Es*.**

даетъ рядъ тоновъ отъ одночертнаго *c* до трехчертнаго *c*, пишется въ скрипичномъ ключѣ, но звучитъ на большую сексту ниже, т. е. отъ малаго *es* до двучертнаго *es*.

в. **Теноргорнъ,**

называемый также хроматическимъ тенорторномъ, *corno cromatico di tenore*, нотируется въ теноровомъ ключѣ; объемъ его отъ большаго *As* до двучертнаго *c*.

г. **Тенорбасъ**

нотируется въ ключѣ *F* и имѣетъ объемъ отъ большаго *F* до одночертнаго *b*.

д. **Туба** *(басовая туба)*

(съ пятью клапанами) имѣетъ самый большой объемъ, отъ контра—*A* до двучертныхъ *es* и *g*.

Инструменты эти слѣдуетъ разсматривать такъ: высокій корнетъ *B*—какъ дискантъ (дискантовую тубу), корнетъ *Es*—какъ альтъ (альтовую тубу), теноргорнъ—какъ теноръ (теноровую тубу), тенорбасъ—какъ басъ и тубу (басовую тубу) какъ контрабасъ.

Другіе инструменты, каковы бомбардонъ, басъ, басовая труба, флигельгорнъ, кентгорнъ, почтовой рожокъ и т. д., мы оставляемъ въ сторонѣ.

Вышеназванные инструменты имѣютъ средній тэмбръ между рогомъ и тромбономъ и, по своей способности производить полныя ряды тоновъ мѣдпаго тэмбра, составляютъ посредствующій классъ съ одной стороны между деревянными духовыми инструментами, которыхъ они угрожаютъ вытѣснить или заглушить, и съ другой стороны между 1, 2, 3 видами мѣдныхъ инструментовъ, чистаго и опредѣленнаго звука которыхъ они не достигаютъ, но который, напротивъ того, при многочисленномъ употребленіи они способны лишь испортить. Вообще введеніе такой массы инструментовъ нельзя считать никонмъ образомъ пріобрѣтеніемъ для искусства, даже прогрессомъ или обогащеніемъ инструментальной механики, или чѣмъ нибудь дѣйствительно новымъ. Уже въ семьнадцатомъ столѣтіи существовалъ наполненный и переполненный оркестръ, и инструменты употреблялись почти какъ въ новой французской школѣ массами, съ декоративнымъ характеромъ. Далѣе, построеніе инструментовъ въ послѣднее время дѣйствительно сильно усовершенствовалось, между тѣмъ, однако, нѣтъ ничего легче, какъ передѣлывать существующіе виды инструментовъ или увеличивать число ихъ посредствомъ смѣшенія (приведемъ для примѣра батифонъ, устроумно изобрѣтенный Скорройо (Skorra)). Но въ этой массѣ инструментовъ композиторъ видитъ гораздо болѣе стѣсненія чѣмъ облегченія при созиданіи тонкихъ, остроумныхъ многоголосныхъ или драматическихъ образовъ, и матеріальною силою бываетъ принуждаемъ къ утрировкѣ и неправдѣ, въ ущербъ поющему голосу, а также духовному содержанію своего произведенія.

Мы считаемъ своею обязанностью возбуждать всюду сознаніе противъ такаго направленія, противнаго нѣмецкому духу.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Органъ.

Органъ въ сущности есть ничто иное, какъ совокупность многихъ духовыхъ инструментовъ, которые надуваются и изъ которыхъ извлекаются тоны посредствомъ вдуванія воздуха не ртомъ, а мѣхами, всякій разъ, какъ играющій, нажиманіемъ клавиша, открываетъ доступъ воздуху къ трубкамъ.

Органъ чрезвычайно богатъ трубками, которыя имѣютъ самую различную высоту тона и различный тэмбръ.

Во первыхъ играющій управляетъ инструментомъ посредствомъ одной или нѣсколькихъ клавіатуръ, изъ которыхъ на одной или нѣсколькихъ (обыкновенно двухъ, рѣдко болѣе трехъ) играютъ руками (мануаль) и на одной ногами (недаль), если органъ не слишкомъ малъ (позитивъ), чтобъ имѣть педаль. Мануаль, т. е. ручная клавіатура, устроивается такъ же, какъ клавіатура фортепіано, и простирается обыкновенно отъ большаго *C* до трехчертнаго *d*. Педаль, т. е. ножная клавіатура, имѣетъ подобное же устройство, только клавиши ея, ради употребленія ногами, больше и разставлены шире другъ отъ друга. Она имѣетъ, вслѣдствіе того, объемъ меньшій, а именно отъ большаго *C* до одночертнаго *d*.

У каждой клавіатуры не одинъ рядъ трубокъ, а нѣсколько, часто даже очень много рядовъ, изъ которыхъ каждый можетъ быть приведенъ въ дѣйствіе, какъ отдѣльно, такъ и въ соединеніи съ другими или со всѣми. Доступъ воздуха къ различнымъ рядамъ трубокъ открывается посредствомъ приводовъ, называемыхъ регистрами. При нажиманіи клавиша только тотъ рядъ трубокъ, регистръ котораго открытъ, и будетъ доступенъ воздуху и даетъ звуки.

Ручная и педальная клавіатуры могутъ быть соединены между собою связью (Koppeln), тогда издаютъ звуки всѣ открытые регистры связанныхъ (gekoppelt) клавіатуръ.

Каждый тонъ тянется съ одинаковою силою все время, пока прижатъ его клавишъ.

Голоса различны по высотѣ и тэмбру. Самые низкіе, тридцатидвух-футовые, звучатъ двумя октавами ниже, чѣмъ пишутся, т. е. одночертное *c*—какъ *C* большое.

Затѣмъ слѣдуютъ шестьнадцати-футовые — октавою ниже,—одночертное *c* звучитъ какъ малое *c*.

восьми-футовые,

четырех-футовые — октавою выше, одночертное *c* равно двучертному,

двух-футовые и футовые, звучащіе двумя и тремя октавами выше.

Другіе регистры звучатъ терціею, квинтою выше или ниже, а иные, называемые смѣсями или микстурами (Mixturen), для каждаго клавиша смѣшиваютъ одновременно въ одинъ звукъ многія трубки, настроенныя въ октавахъ, терціяхъ, квинтахъ и т. д., такъ что, слѣдовательно, если берется одинъ клавишъ клавіатуры, то звучитъ его тонъ со своею октавою, или съ октавою и квинтою, или эти интервалы звучатъ въ нѣсколькихъ октавахъ, одни или, наконецъ, еще въ соединеніи съ большою терціею*).

---

*) Здѣсь мы должны представить объясненія двоякаго рода:

Вопервыхъ примѣненіе микстуръ въ пьесахъ гармоническаго содержанія незнакомому съ сущностью органа покажется непонятнымъ, даже вовсе противорѣчащимъ здравому смыслу. Если каждый клавишъ, вмѣстѣ съ соотвѣтствующимъ ему тономъ, даетъ его октаву, терцію и квинту, то простѣйшій аккордъ (ср. гл. 5 четвертой части) напр. *c—e—g* породилъ бы слѣдующій хаосъ гармонически противорѣчащихъ другъ другу тоновъ,

c—e—g—c—e—g—h—c—d—e—g—g♯—h,

или другой, важный въ музыкѣ, аккордъ *c—e—g—b*, далъ бы такую безсмысленную массу звуковъ:

c—e—g—b—c—e—g—b—h—c—d—e—f—g—g♯—b—h—d.

Но дѣло объясняется тѣмъ, что микстуры употребляются, конечно, только тогда, когда многочисленные и достаточно сильные регистры даютъ главнымъ тонамъ мелодіи и гармоніи возможность вполнѣ явно преобладать надъ всѣми второстепенными тонами микстуръ и воспринимаются сразу, какъ нѣчто главное, такъ чтобы, напр.

По тэмбру часть регистровъ назначена для того, чтобы подражать различнымъ старымъ или нынѣ еще употребительнымъ оркестровымъ инструментамъ. Сюда принадлежатъ голоса: скрипка въ 16 и 8 футовъ, флейта въ 3 и 4 ф., гобой въ 8 футовъ, и т. д. Регистръ *vox humana* долженствуетъ подражать человѣческому голосу. Другая часть регистровъ по тэм-

---

изъ всего смѣшенія вышеозначенныхъ тоновъ ясно и опредѣленно выдавались только аккорды *c—e—g* и *c—e—g—b*.

Вовторыхъ нельзя здѣсь умолчать о томъ, что, не смотря на это, противъ употребленія микстуръ возвышались вліятельные голоса, напр. Готфрида Вебера, знаменитаго акустика Хладни и др., которые хотѣли устранить ихъ, какъ противорѣчащія всѣмъ понятіямъ о гармоніи и музыкѣ и какъ зло, наслѣдованное нами отъ варварскихъ среднихъ вѣковъ. Изъ многихъ свѣдущихъ защитниковъ упомянемъ только о директорѣ музыки Вильке, весьма заслуженномъ знатокѣ строенія органовъ, и его статьяхъ въ Лейпцигской музыкальной газетѣ «Allgemeine musikal. Zeitung.»

Однимъ словомъ, мы замѣтимъ здѣсь только, что ратованіе противъ микстуръ, какъ намъ кажется, основывается прежде всего на слишкомъ узкомъ пониманіи музыки. Прежняя теорія исходила изъ того, что музыка есть искусство дѣйствующее посредствомъ тоновъ (и ихъ соединенія для мелодіи и гармоніи); все остальное, какъ-то звукъ, тэмбръ, даже ритмъ, представлялось ей какъ нѣчто второстепенное и въ основѣ своей несущественное. Только Веберъ впервые коснулся ритмики въ ученіи о композиціи систематически и то весьма неудовлетворительно. Въ изученіи тэмбра и звука вообще въ отношеніи музыки почти ничего не было сдѣлано.

Но именно микстуры (какъ видно изъ сказаннаго выше) даны органу вовсе не для мелодическаго или гармоническаго дѣйствія, но собственно какъ усиленіе звуковой массы, способствующее мощному тону органа. Мы нерѣдко находимъ, какъ въ природѣ, такъ и въ музыкальныхъ орудіяхъ (инструментахъ), что всякое сильное явленіе создаетъ себѣ свою особую атмосферу; такъ свѣтъ окруженъ сіяніемъ, громъ сопровождается предшествующимъ и послѣдующимъ гуломъ; звукъ колокола, особенно низкій и сильный, сопровождается придаточнымъ гуломъ, часто составляющимъ одинъ или нѣсколько опредѣленныхъ придаточныхъ тоновъ; даже низкія и сильно звучащія струны даютъ придаточные тоны (напр. *C*, какъ упомянуто на стр. 151, даетъ еще *c—g—e—c—g* и еще одинъ тонъ, звучащій почти какъ *b*), которые болѣе или менѣе ясно слышны. Эта атмосфера есть именно та полнота бытія, которое въ отсѣченномъ тонѣ или лучѣ свѣта являлось бы намъ только отвлеченнымъ, сухимъ и оторваннымъ. Такъ и сильный звукъ органа въ обширной церкви нуждается въ особой атмосферѣ придаточныхъ тоновъ, которые окружаютъ настоящую сферу тоновъ массою гула и всю массу воздуха превращаютъ въ созвучающую и всесильно охватывающую слушателя матерію. Къ тому же самому стремятся и въ оркестрѣ, когда въ массивномъ forte среднимъ голосамъ даютъ исполнять разнобразныя фигуры, не для того чтобы онѣ дѣйствовали и господствовали какъ мелодическіе мотивы и ходы, но чтобы все кипѣло, сливаясь въ одну сплошную массу тоновъ и гула. Внимательное и образованное ухо слышитъ даже въ сильныхъ оркестровыхъ массахъ придаточные тоны, которые не издаются тѣмъ или другимъ инструментомъ, а производятся колебаніями воздуха (на основаніи извѣстныхъ въ акустикѣ, опытомъ найденныхъ, данныхъ).

Вотъ все, что слѣдовало сказать о спорномъ пунктѣ, о которомъ каждый долженъ былъ бы подать свой голосъ, такъ какъ противуположный взглядъ устраненіемъ микстуръ можетъ причинить существенный вредъ и лишить многія произведенія истинной органной звучности.

бру свойственa только органу, напр. регистръ принципаловъ и многие другие.

По устройству вообще слѣдуетъ отличать: язычковыя трубы, въ которыхъ тэмбръ модифицируется или даже производится посредствомъ приходящаго въ колебаніе внутри трубы язычка (продолговато-узкой металлической пластинки, которой одинъ конецъ укрѣпленъ, а другой приводится въ движеніе стремительнымъ токомъ воздуха); флейтовыя трубы (лабіальные голоса), имѣющія съуженное изнутри устье (какъ флажолетъ) и къ числу которыхъ принадлежатъ принципалы, сплошь (или большею частью) металлическія и (сколь возможно) стоящія въ открытой передней сторонѣ (фасадѣ) органа, и закрытыя трубы, замкнутыя сверху и вслѣдствіе этого звучащія октавою ниже, нежели открытыя той же длины.

Надо принять въ соображеніе, что лучшіе органы представляютъ сорокъ, шестьдесятъ и болѣе регистровъ, богатство тэмбровъ которыхъ можетъ быть еще чрезвычайно увеличено разнообразнымъ сочетаніемъ различныхъ голосовъ, что голоса эти частью превосходятъ всякій оркестровый инструментъ мягкостью и нѣжностью своего характера, частью своей потрясающей силой, въ совокупности своей, когда употребляются въ дѣло всѣ регистры (*Volles Werk*), имѣютъ до того могучую силу, что они заглушаютъ любой оркестръ; принимая все это во вниманіе, нельзя не признать чудеснаго могущества органа, который преимущественно поэтому и получилъ названіе *organum* (звуковаго орудія), какъ будто онъ — единственный инструментъ, ибо ни одинъ другой не можетъ съ нимъ сравниться. Уже одно надлежащее употребленіе (перемѣна и сочетаніе) регистровъ требуетъ изученія и таланта и даже особенно называется искусствомъ регистровки.

Ноты пишутся для органа, какъ для фортепіано, въ двухъ системахъ, съ скрипичнымъ и басовымъ ключами; въ старинныхъ сочиненіяхъ употребляются, впрочемъ, также ключи дискантовый, альтовый и теноровый. Педальныя (ножныя) ноты обозначаются

Ped. (*Pedale*),

а мануальныя (ручныя)

Man. (*Manuale, manualmente*).

или *s. p.*, *senza pedale*.

Если при полной мануалѣ и педаль имѣетъ значительную и самостоятельную партію, то ей посвящаютъ еще третью систему подъ первыми двумя, которыя въ такомъ случаѣ принадлежатъ исключительно мануальнымъ нотамъ.

Регистровка лишь изрѣдка обозначается самими композиторами и никогда не можетъ быть опредѣлена совершенно точно и

примѣнима вообще, ибо органы весьма разнятся другъ отъ друга по числу, выбору и особенностямъ регистровъ, а вслѣдствіе того регистровка, годная для одного органа, можетъ быть невыполнимою или покрайней мѣрѣ неблагопріятною для другаго. Если непремѣнно требуются тоны извѣстной футовой величины, различныя клавіатуры, совокупное употребленіе всѣхъ регистровъ или же болѣе нѣжная регистровка, то это обозначается обыкновенно общими выраженіями въ началѣ пьесы или части ея.

ПРИБАВЛЕНІЕ.

Весьма небольшой видъ органа, достойный упоминанія, есть

фисгармоника,

которая иногда соединяется съ фортепіано и которой тоны (небольше четырехъ октавъ) производятся посредствомъ особой клавіатуры. Тоны производятся стальными язычками, которые приводятся въ колебаніе токомъ воздуха, посредствомъ мѣховъ.

Въ послѣднее десятилѣтіе фисгармоника стала дѣлаться въ большемъ и лучшемъ видѣ и, подъ названіемъ

гармоніонъ,

въ самомъ дѣлѣ достигла художественнаго и богослужебнаго употребленія (послѣдняго для малыхъ помѣщеній). Гармоніонъ, какъ фисгармоника, изъ которой онъ возникъ, производитъ свои тоны посредствомъ стальныхъ язычковъ, которые звучатъ, будучи приводимы въ колебаніе токомъ воздуха. Онъ имѣетъ полную, простирающуюся на пять октавъ и даже болѣе, клавіатуру, а также двѣ мануали и иногда педаль, далѣе — различные регистры въ 4-, 8- и 16-ти футовомъ тонѣ съ различнымъ тэмбромъ.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Ударные инструменты.

Здѣсь мы будемъ имѣть дѣло съ наиболѣе употребительными. Самый важный

1. *Литавра* (*timpano*),

имѣющая глухой, раскатывающійся тэмбръ. Инструментъ издаетъ только одинъ тонъ, но можетъ быть настроенъ въ какомъ угодно тонѣ между большимъ и малымъ *F*. Поэтому упо-

требляютъ обыкновенно двѣ литавры, и ихъ настраиваютъ обыкновенно въ кварту—доминанту и тонику*). Въ новѣйшее время нерѣдко употребляются три или четыре литавры.

Если литавры покрыть, а это обозначается такъ:

timp. (*timpani*) *coperti*,

то звукъ ихъ становится глуше.

Ноты пишутся для литавръ въ басовомъ ключѣ. Строй обозначается въ началѣ, напр.

166 Timp. in d. A.

и пишется въ *C*, или также (что строго говоря невѣрно, и противорѣчитъ нотированію трубъ и роговъ, съ которыми соединяются обыкновенно литавры) въ тонахъ, которые дѣйствительно должны звучать уже на основаніи означеннаго въ началѣ строя, напр.

167 Timp. in d. A.

Слѣдуя правилу чтенія нотъ, установленному для духовыхъ инструментовъ, здѣсь слѣдовало бы принять, что вмѣсто *d*—*A* должны звучать тоны *c*—*H*; собственно же слѣдуетъ разумѣть здѣсь тоны, обозначенные въ началѣ строки, при томъ же и недоразумѣніе невозможно, такъ какъ каждая литавра издаетъ только одинъ тонъ **).

2. *Банда.*

Подъ этимъ названіемъ мы разумѣемъ

большой барабанъ (*gran tamburo*, *gran cassa*),
тарелки (*piatti*, *bacinelli*),
треугольникъ (*triangolo*),

инструменты только звучащіе, но недающіе никакаго опредѣленнаго тона, и слишкомъ извѣстные, чтобы стоило объ нихъ распространяться.

Въ военной музыкѣ къ нимъ присоединяются еще многіе звучащіе орудія, напр. турецкій мѣсяцъ (Glockenspiel), деревянный цилиндрическій барабанъ (*tamburo rullante*) и военный

*) Вновь изобрѣтенное устройство литавръ такъ облегчаетъ перестроиваніе ихъ, что оно можетъ быть произведено быстро и вѣрно во время игры; однако, слишкомъ рѣзкая ясность тона при такомъ устройствѣ вредитъ характеру, такъ сказать, живописнаго инструмента.

**) Въ новѣйшее время композиторы, пользуясь возможностью быстро перестроивать литавры, употребляютъ ихъ въ разныхъ строяхъ и притомъ гораздо чаще, чѣмъ прежніе композиторы. Вмѣстѣ съ тѣмъ употребляются часто литавры въ количествѣ болѣе двухъ (3, 4); все это повело къ тому, что теперь почти исключительно въ партитурахъ пишутъ ноты литавръ такъ, какъ онѣ дѣйствительно должны звучать. *Ред.*

барабанъ, а въ оркестрѣ иногда еще тамтамъ и индо-китайскія тарелки съ сильнымъ звукомъ *).

3. *Палочные инструменты*,

на которыхъ тоны извлекаютъ посредствомъ удара по палочкамъ или пластинкамъ маленькими, обтянутыми кожею, молотками.

Самый извѣстный изъ этихъ инструментовъ, не получившихъ, однако, въ истинномъ искусствѣ права гражданства, есть стеклянная гармоника, состоящая изъ ряда настроенныхъ стеклянныхъ полосокъ (узкихъ пластинокъ), укрѣпленныхъ надъ резонанснымъ ящикомъ. Другой такой инструментъ (сдѣлавшійся нѣсколько лѣтъ тому назадъ извѣстнымъ, и въ Германіи, благодаря Гусикову, обратившій на себя живое вниманіе)—соломенная гармоника, инструментъ, распространенный между славянскими народами и состоящій изъ деревянныхъ пластинокъ, которыя свободно положены на пучки соломы и по которымъ бьютъ палочками.

Весьма много свѣдѣній сообщаетъ о древнихъ и новыхъ инструментахъ Цамминеръ въ своей интересной книгѣ: Die Musik und die musikalischen Jnstrumente. 1855.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Инструменты звучащіе отъ тренія.

Главнѣйшій изъ принадлежащихъ сюда инструментовъ есть

1. *Гармоника.*

Тоны ея возникаютъ изъ стеклянныхъ стаканчиковъ, которые приводятся въ вращеніе и производятъ звуки при прикосновеніи къ нимъ руки. Тэмбръ этого инструмента невыразимо пріятенъ и нѣженъ и способенъ производить сильное впечатлѣніе переходами отъ несказанно тихихъ звуковъ къ звукамъ поразительнымъ или наоборотъ; по своей интенсивности онъ даже сдѣлался опасенъ для слабонервныхъ людей, потому что производитъ обмороки и другіе нервные припадки.

Несмотря на то, инструментъ этотъ (изобрѣтенный только въ 1762 году Вен. Франклиномъ) не могъ остаться въ упо-

*) Сюда принадлежатъ также мавританскій или ручной барабанъ (*tambourin*) и употребляющіяся обыкновенно въ нашихъ балетахъ испанскія кастаньеты.

требленіи, потому что обращеніе съ нимъ слишкомъ трудно и вредно, а его область слишкомъ ограничена; онъ способенъ только къ протяжнымъ простымъ гармоническимъ послѣдовательностямъ. И въ самомъ дѣлѣ чувственная прелесть звука не можетъ вознаградить за неспособность выражать мысли композитора. Онъ имѣлъ успѣхъ лишь недолгое время, пока многимъ нравилось предаваться заоблачнымъ, парящимъ въ эфирѣ, расплывающимся мечтамъ, вмѣсто здороваго и естественнаго ощущенія; тогда имѣли значеніе его дѣйствительно увлекательные звуки, то растущіе, то теряющіеся, какъ голоса съ того свѣта. Въ такомъ смыслѣ, въ первой трети нашего столѣтія, тонкій любитель искусства, князь Радзивилъ, употребилъ этотъ инструментъ въ своей музыкѣ къ «Фаусту».

2. *Клавицилиндръ*

пріобрѣлъ большую извѣстность, благодаря только извѣстности и путешествіямъ своего изобрѣтателя, знаменитаго акустика Хладни, со времени кончины котораго онъ забытъ. Тоны его, по тэмбру подобные тонамъ кларнета, производились посредствомъ клавіатуры, изъ стеклянныхъ палочекъ, къ которымъ прикасался стеклянный цилиндръ.

Мы обходимъ здѣсь подробности, какъ о немъ, такъ и о многихъ другихъ подобныхъ, равнымъ образомъ не получившихъ продолжительнаго и распространеннаго употребленія, инструментахъ, каковы напр. евфонъ, терподіонъ, ураніонъ и др.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

Партитура.

Мы уже изъ 142 стр. знаемъ, что пьеса, которая должна исполняться различными голосами или инструментами, пишется обыкновенно въ партитурѣ, обозначается именно такимъ образомъ, что каждый инструментъ и каждый человѣческій голосъ имѣютъ особую систему, и различныя системы располагаются одна надъ другою, ровно тактъ надъ тактомъ. Если не достаетъ мѣста для столькихъ системъ, сколько имѣется на лицо голосовъ, или если нѣкоторые голоса заняты такъ мало, что не заслуживаютъ особой системы, то сродные голоса (напр. двѣ флейты, два кларнета, три трубы, дискантъ и альтъ и т. д.) помѣщаются въ одной только системѣ.

Въ томъ или другомъ видѣ партитура есть точное выраженіе всѣхъ отдѣльныхъ чертъ, всѣхъ комбинацій и совокупнаго дѣйствія частей большой пьесы. Ни одно, даже самое удачное и обстоятельное, извлеченіе для фортепіано, ни одна арранжировка не могутъ замѣнить партитуру многоголосной пьесы. Нѣтъ ни одного другаго пособа для восприятія и изученія подобной пьесы, которое могло бы по вѣрности и легкости сравниться съ изученіемъ самой партитуры. Поэтому для композиторовъ, дирижеровъ и учителей, вообще для образованныхъ музыкантовъ и любителей искусства, стремящихся къ болѣе глубокому наслажденію и пониманію музыки, неоцѣнимо, если не необходимо, умѣніе вѣрно и легко читать, если возможно—даже играть, партитуры.

Вполнѣ пріобрѣсть это умѣніе можно только посредствомъ основательнаго изученія композиціи, по крайней мѣрѣ гармоніи. Между тѣмъ всякій шагъ, ведущій ближе къ цѣли, уже богатъ послѣдствіями и пріятенъ, а трудъ, потраченный на него, дѣйствительно ничего не значитъ въ сравненіи съ вознагражденіемъ за него. Поэтому можно надѣяться, что указаніе, какъ понимать партитуры, указаніе на ея построеніе и вспомогательныя средства обращаться съ нею, будетъ радушно принято здѣсь большинствомъ музыкантовъ и любителей музыки, которые нуждаются въ немъ.

Есть еще другое основаніе говорить здѣсь объ этомъ предметѣ нѣсколько обстоятельнѣе, именно то, что особенно въ построеніе партитуръ вкрались нѣкоторыя привычки и уклоненія, которыя отнюдь не всѣ желательны и непріятно поражаютъ каждаго недостаткомъ въ согласіи. Поэтому уже, пора, наконецъ представить этотъ предметъ для обсужденія какъ композиторовъ, такъ и издателей.

А. *Построеніе партитуры.*

Партитура по своему назначенію должна содержать всѣ голоса въ стоящихъ другъ надъ другомъ системахъ, такъ что бы можно было однимъ взглядомъ обозрѣть все содержаніе разсматриваемаго предложенія или пьесы. Только въ крайнемъ случаѣ, т. е. просто когда не хватаетъ мѣста для помѣщенія всѣхъ голосовъ другъ надъ другомъ на одномъ листѣ, можно дозволить себѣ дѣленіе партитуры, и нѣкоторые голоса помѣщать въ прибавленіи; только голоса эти должны быть, въ такомъ случаѣ, какъ можно менѣе заняты и потому менѣе необходимы.

Всѣ голоса должны быть поставлены такъ, какъ они звучатъ, ровно тактъ и его части надъ тактомъ и его частями въ прочихъ голосахъ, какъ показываютъ приведенные ниже при-

мѣры. Въ началѣ каждой строки должны быть связаны между собою всѣ надлежащія системы скобкою (акколады), въ концѣ всего сочиненія заключительною чертою, а въ теченіи его тактовыми чертами, проведенными чрезъ всѣ голоса.

Каждая система имѣетъ ключъ и показателя, какой свойственъ обозначаемому на ней голосу. Въ началѣ выписываются словами названія всѣхъ голосовъ передъ ихъ системами. Если партитура, по недостатку мѣста, начинается немногими голосами, когда другіе голоса должны нѣкоторое время паузировать и вступать нѣсколько позже, то послѣдніе въ перечисленіи голосовъ обозначаются прибавкою

cont. (*contano*)

(они считаютъ, паузируютъ). Подобныя отмѣтки должны помѣщаться и въ теченіи хода пьесы, когда нѣкоторые голоса паузируютъ болѣе продолжительное время, и партитура для сохраненія мѣста приводится въ болѣе сжатый видъ.

Обозначенія оттѣнковъ исполненія (*forte*, *piano* и т. д.) для вѣрности должны ставиться при каждомъ голосѣ, или по крайней мѣрѣ, надъ каждымъ хоромъ голосовъ. Если этого нѣтъ, то они имѣютъ равную силу для всѣхъ голосовъ до тѣхъ поръ, пока нѣкоторые голоса не получаютъ уклоняющагося одно отъ другаго обозначенія. Темпъ обозначается обыкновенно только вверху надъ партитурою.

Каждый голосъ долженъ выписываться вполнѣ. Только иногда, по причинѣ необходимой быстроты, или для того, чтобы не обременять партитуры чрезмѣрнымъ числомъ нотъ, оставляютъ системы одинаково или въ октаву идущихъ голосовъ пустыми (стр. 29) и вмѣсто нотъ ставятъ

col (*colla*) —, *all'* 8-va *col* —,

напр. въ голосѣ гобоя *coi Flauti*, во второй скрипкѣ *col primo*, для обозначенія, что гобой долженъ идти съ флейтами, а вторая скрипка съ первою.

Иногда, при повтореніи нѣкоторыхъ уже бывшихъ мѣстъ, пишутъ только верхній или верхній и нижній голоса, а чрезъ всѣ остальные голоса ставятъ поперегъ

come sopra

для показанія, что остальные голоса должны идти какъ раньше. Но для читающаго, а еще болѣе для дирижирующаго, это всегда неудобно, требуетъ памяти, а потому лучше избѣгать подобнаго пріема.

Все сказанное касается начертанія партитуры вообще.
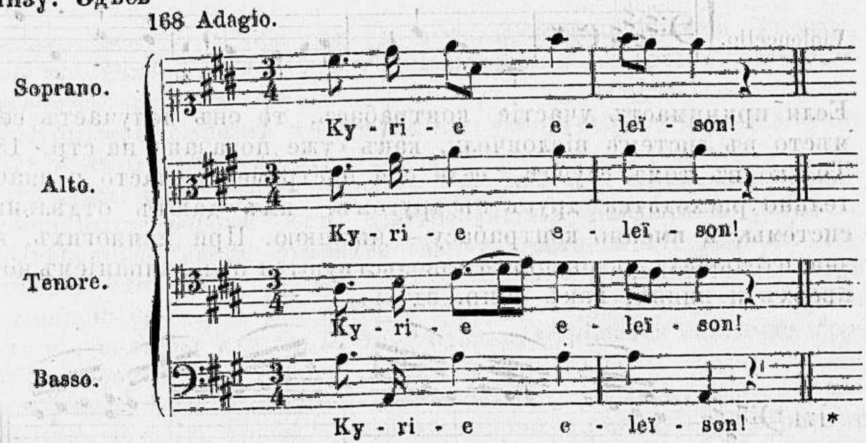
Важный вопросъ составляетъ затѣмъ построеніе ея, т. е. расположеніе ея голосовъ. Здѣсь имѣютъ силу вообще два правила:

1) голоса, относящіеся къ одному хору, ставятся обыкновенно вмѣстѣ,
2) самые высокіе голоса ставятся обыкновенно вверху, болѣе низкіе подъ ними, самые низкіе внизу.
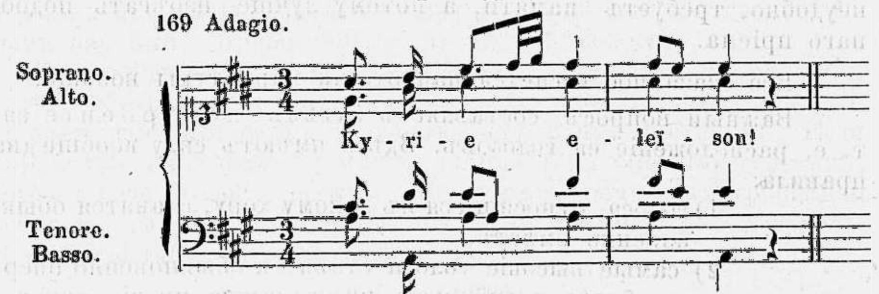
При этомъ, конечно, большое значеніе имѣетъ численность и выборъ голосовъ, и мы скоро узнаемъ, что возможенъ и употребителенъ болѣе чѣмъ одинъ только способъ расположенія. Мы разсмотримъ главнѣйшіе:

Простѣйшее и легчайшее расположеніе представляютъ партитуры, въ которыхъ дѣйствуетъ только одинъ хоръ голосовъ. Въ этомъ случаѣ удовлетворяетъ второе изъ вышеприведенныхъ правилъ, и оно почти не допускаетъ исключеній.

Вокальное сочиненіе, трехъ-, четырехъ- и пятиголосное, распредѣляется по высотѣ своихъ голосовъ; каждый голосъ получаетъ свою систему, если не соединяются въ одну систему нѣсколько, напр. сопрано и альтъ, теноръ и басъ, или два сопрано, два тенора и т. д.; послѣднее можетъ имѣть мѣсто только тогда, когда голоса идутъ тѣсно другъ съ другомъ или когда вовсе нѣтъ мѣста для особой системы, и въ такомъ случаѣ высшій изъ соединенныхъ голосовъ отчеркивается кверху (т. е. шейки и хвостики нотъ обращаются всѣ кверху), а низшій — книзу. Здѣсь
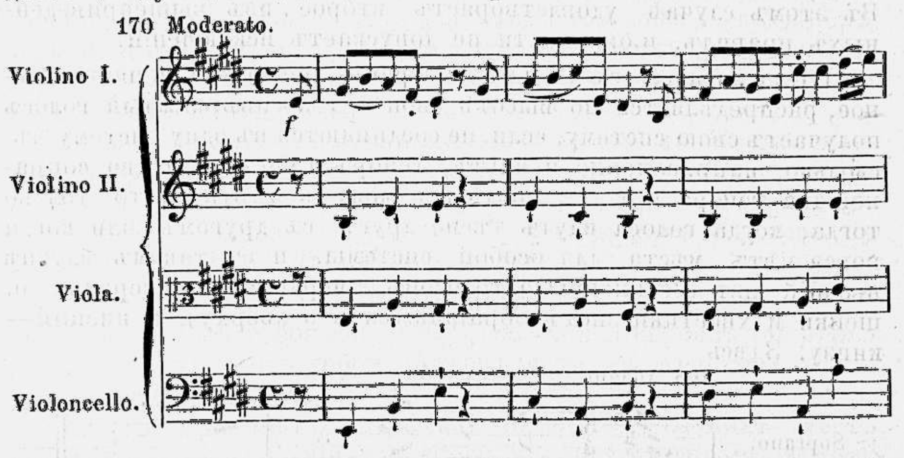


предъ нами начало хора (безъ оркестра) прелестной мессы *А—М.* Себ. Баха въ полной партитурѣ, а здѣсь



повтореніе его въ тѣсномъ сложеніи (причемъ дискантъ и теноръ мѣняютъ свои мелодіи); альтъ поставленъ съ сопрано, а теноръ съ басомъ.

Смычковый квартетъ имѣетъ также незатрудняющее глазъ, легко обозрѣваемое расположеніе, начиная отъ первой скрипки и оканчивая віолончелью, что достаточно подтверждаетъ слѣдующее здѣсь начало квартета Гайдна.



Если принимаетъ участіе контрабасъ, то онъ получаетъ себѣ мѣсто въ системѣ віолончели, какъ уже показано на стр. 158. Только въ томъ случаѣ, если оба инструмента часто и значительно расходятся другъ съ другомъ,—имъ даютъ отдѣльныя системы, и именно контрабасу — нижнюю. При немногихъ, незначительныхъ уклоненіяхъ довольствуются отчеркиваніемъ нотъ вверхъ и внизъ, какъ напр. здѣсь,



и въ такомъ случаѣ ноты, отчеркнутыя внизъ, принадлежатъ контрабасу.
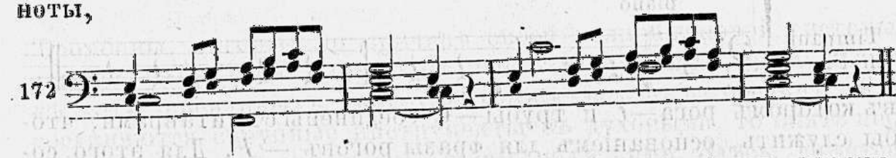
Въ хорѣ деревянныхъ духовыхъ инструментовъ подобные инструменты, какъ напр. двѣ флейты, два кларнета и т. д. имѣютъ обыкновенно одну общую систему, если какой нибудь изъ этихъ голосовъ, напр. первая флейта, не занятъ такъ сильно, чтобы не имѣть мѣста въ одной и той же системѣ съ другимъ голосомъ. Впрочемъ, и здѣсь слѣдуютъ второму правилу. Вмѣсто большой, занимающей много мѣста, партитуры, мы даемъ здѣсь двѣ схемы болѣе или менѣе полной партитуры, выписывая одни только названія голосовъ (инструментовъ).

	Flauto piccolo
Flauti . .	*Flauti*
Oboi	*Oboi*
	Clarinetto in Es
Clarinetti in B . .	*Clarinetti in B*
	Corni di bassetto
Fagotti	*Fagotti*
	Contrafagotto.

Если же для болѣе полной партитуры нѣтъ мѣста, тогда контрафаготъ и его товарищи (стр. 170) должны идти въ системѣ фагота, то сливаясь со вторымъ фаготомъ,

col secondo,

то получая особыя и въ такомъ случаѣ отчеркнутыя къ низу ноты,



между тѣмъ какъ оба фагота вмѣстѣ отчеркиваются кверху, или же, наконецъ, пишутъ ихъ иначе, какъ окажется болѣе удобнымъ въ данномъ случаѣ.

При выписываніи мѣдныхъ духовыхъ инструментовъ надо замѣтить слѣдующее.

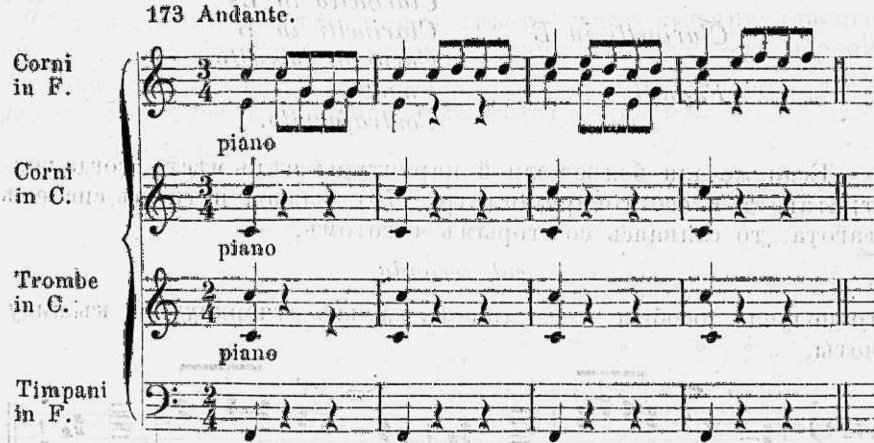
Трубы, какъ самые высокіе инструменты, стоятъ обыкновенно выше роговъ. Если употребляются различные рога, то построенные выше ставятся выше, если нѣтъ выгоды поставить ближе къ трубамъ тѣ рога, которые имѣютъ съ ними одинаковый строй. Къ рогамъ и трубамъ пріобщаются и литавры, какъ бы ихъ басъ. Онѣ, однако, относятся ближе къ трубамъ; поэтому, если рога въ пьесѣ примыкаютъ болѣе къ деревяннымъ духовымъ инструментамъ, можетъ оказаться благоразумнымъ ставить трубы—вопреки второму правилу—подъ рогами

непосредственно къ литаврамъ, какъ будто бы онѣ составляли съ ними отдѣльный хоръ.

Вотъ двѣ схемы названій для мѣднаго хора:

Clarini (Trombe) in D	*Trombe in C*
Corni in D	*Corni in Es*
	Corni in C
Timpani in d, A	*Timpani in c, G,*

изъ которыхъ въ первой предполагается видъ *D—M.*, а во второй *C—m*. Еслибы въ послѣднемъ случаѣ трубы—*C* и рога—*C* были тѣснѣе связаны, то было бы быть можетъ удобнѣе рога—*Es* (опять таки вопреки второму правилу) поставить подъ рогами—*C*. Третій изъ вышеприведенныхъ случаевъ мы поясняемъ однимъ мѣстомъ, взятымъ изъ пьесы Гэнделя «Торжество Александра»,



въ которомъ рога—*C* и трубы—*C* соединены съ литаврами, чтобы служить основаніемъ для фразы роговъ — *F*. Для этого содержанія такое расположеніе партитуры оказывается самымъ цѣлесообразнымъ, т. е. наиболѣе удобнымъ для обозрѣнія*).

Какъ извѣстно (стр. 167) и тромбоны принадлежатъ къ хору трубъ. Но они составляютъ особый отдѣлъ, къ которому удобнѣе всего примыкаетъ банда (также какъ бы низшій голосъ), если уже она употребляется въ дѣло **). И тромбоны рас-

*) Въ новѣйшихъ большихъ партитурахъ нерѣдко рога пишутся даже въ группѣ деревянныхъ духовыхъ и въ такомъ случаѣ помѣщаются между кларнетами и фаготами. *Ред.*

**) Для этихъ инструментовъ нужна не система линій, а только одна линія, на которой они и нотируются

и т. д.

такъ какъ они издаютъ не тоны, а только звукъ. Такъ нотируются они напр. въ симфоническихъ поэмахъ Листа (у Брейткопфа и Гэртеля).

предѣляются сообразно своей высотѣ. Иногда альтовый и теноровый тромбоны ставятся въ одной системѣ и въ такомъ случаѣ обыкновенно пишутся въ теноровомъ ключѣ; а иногда, если недостаетъ мѣста, всѣ три тромбона идутъ въ одной системѣ и въ такомъ случаѣ всего удобнѣе пишутся также въ теноровомъ ключѣ.

Если соединяются многіе хоры, то прежде всего примѣняется первое правило: каждый хоръ голосовъ группируется отдѣльно, а затѣмъ второе: въ каждомъ хорѣ высшій голосъ становится выше. Но какое мѣсто занимаютъ хоры относительно другъ друга?—Здѣсь всего удобнѣе ставить внизу тотъ хоръ, у котораго самый богатый басовый голосъ, а именно потому, что (какъ увидимъ въ ученіи о гармоніи) по басу всего вѣрнѣе можно заключить о содержаніи прочихъ голосовъ.

Такимъ образомъ, если соединяются деревянные и мѣдные духовые инструменты, то первые всего лучше помѣщать внизу, какъ въ слѣдующей схемѣ:

{ *Trombe*
{ *Corni*
{ *Timpani*
Tromboni
{ *Flauti*
{ *Oboi*
{ *Clarinetti*
{ *Fagotti*
{ *Contrafagotto.*

Тромбоны, которые по причинѣ своей полной тоновой системы, легче и чаще, чѣмъ другіе мѣдные инструменты, примыкаютъ къ ходу деревянныхъ инструментовъ,—лежатъ въ срединѣ. Если соединяются струнные инструменты съ духовыми, то опять первые помѣщаются внизу, а послѣдніе надъ ними. Здѣсь, кажется, сообразнѣе деревянные инструменты писать вверху, а мѣдные въ срединѣ—

1. { *Flauti*—и т. д. *Fagotti*
2. { *Trombe*—и т. д. *Timpani*
3. { *Violino I.*—и т. д. *Violoncello e Contrabasso;*

за тѣмъ, покрайней мѣрѣ въ духовыхъ инструментахъ, наблюдается второе правило: первая флейта для своихъ, часто очень высокихъ, ходовъ и нотъ имѣетъ мѣсто на верхней строкѣ, а большею частью менѣе занятые, часто паузирующіе, мѣдные инструменты ясно отдѣляютъ смычковый квартетъ отъ дере-

вянныхъ инструментовъ; также и въ системѣ первой скрипки, надъ которой стоятъ литавры и тромбоны, легко могутъ выписываться часто встрѣчающіеся въ ней высокіе ходы. Есть, однако, и такія партитуры (въ особенности новѣйшія инструментальныя пьесы), въ которыхъ порядокъ этотъ измѣняется, мѣдные инструменты пишутся вверху, а деревянные—на второмъ мѣстѣ.

Въ пьесахъ вокальныхъ двухъ—или много—хорныхъ каждый хоръ помѣщается опять по первому правилу. Если рядомъ съ хоромъ являются голоса соло, не имѣющіе мѣста въ системахъ хоровыхъ голосовъ, то, по приличествующей имъ большей важности, они получаютъ себѣ мѣсто надъ хоромъ.

Если, наконецъ, соединяется пѣніе—съ оркестромъ, то желательно, чтобы системы перваго были всего ближе (стр. 183) къ важнѣйшему голосу оркестра, контрабасу. Здѣсь, значитъ, первое правило не соблюдается, и вокальный хоръ вставляется въ хоръ смычковыхъ инструментовъ, непосредственно надъ контрабасомъ. Расположеніе, слѣдовательно, такое:

Flauti—и т. д.
Fagotti
Clarini—и т. д.
Timpani
Trombone alto—и т. д.
Gran Tamburo
Violino I.
Violino II.
Viola
Canto
Alto
Tenore
Basso
Violoncello e Contrabasso.
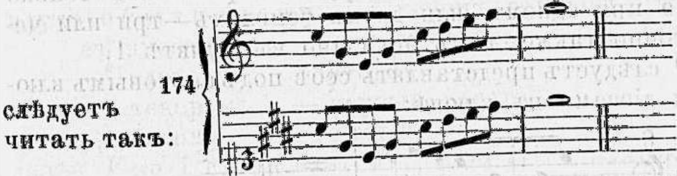
Старинныя партитуры часто уклоняются отъ этого до такой степени, что системы скрипокъ и альта ставятъ сверху, надъ всѣми духовыми инструментами, чтобы выставить на самое видное мѣсто первую скрипку, какъ самый важный голосъ въ оркестрѣ. Однако, невыгода разсѣченія главнѣйшаго хора оркестра, кажется, превышаетъ имѣвшуюся при томъ въ виду выгоду.

Партитуры военной музыки мы проходимъ молчаніемъ, такъ какъ послѣдняя еще не дала ни одного истинно-художественнаго произведенія.
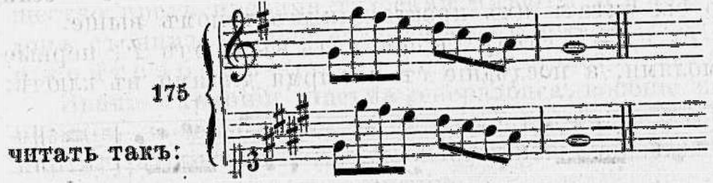
Б. *Пониманіе партитуры.*

Для чтенія партитуры, вмѣстѣ съ знаніемъ ея построенія, требуется прежде всего умѣніе читать всѣ голоса въ ихъ ключахъ и перекладывать (транспонировать) написанные въ другомъ тонѣ, т. е. представлять себѣ, какъ они собственно звучатъ, напр. кларнеты *B*—тономъ ниже, чѣмъ они пишутся. Для того, кто можетъ читать бѣгло покрайней мѣрѣ въ различныхъ ключахъ (стр. 18), существуютъ нѣкоторыя облегченія. Мы представляемъ здѣсь нѣкоторыя изъ нихъ, предполагая, конечно, что переложеніе въ высшія и низшія октавы не можетъ представлять никакаго затрудненія.
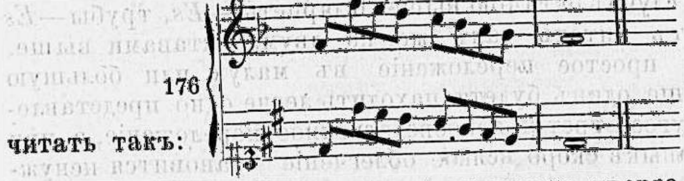
1. Ноты кларнета—*A* и рога—*A* слѣдуетъ читать такъ, какъ бы онѣ были написаны въ дискантовомъ ключѣ съ тремя діэзами. Значитъ, это мѣсто



Если партитурный голосъ такаго кларнета имѣетъ въ ключѣ одинъ или два діэза, то при переносѣ въ дискантовый ключъ слѣдуетъ воображать себѣ четыре или пять повышеній (т. е. три прибавляемыхъ и одинъ или два дѣйствительно существующихъ), значитъ, это мѣсто кларнета



Если же онъ имѣетъ въ ключѣ одинъ или два бемоля, то при перенесеніи слѣдуетъ ставить однимъ или двумя діэзами меньше, напр. это мѣсто
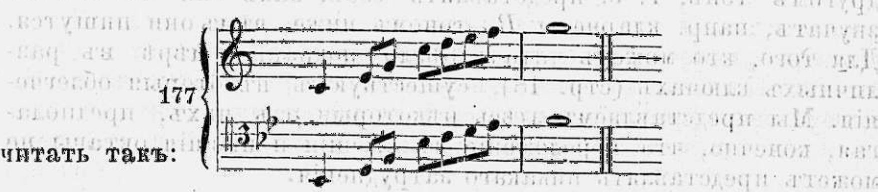


Остальное понимается легко, если только твердо представленіе (ср. стр. 32) о томъ, что діэзъ повышаетъ, а бемоль понижаетъ, слѣдовательно:

отказъ діэза понижаетъ,
отказъ бемоля повышаетъ,

какъ бы эти тоны ни переименовывались чрезъ такое перемѣщеніе показателей.
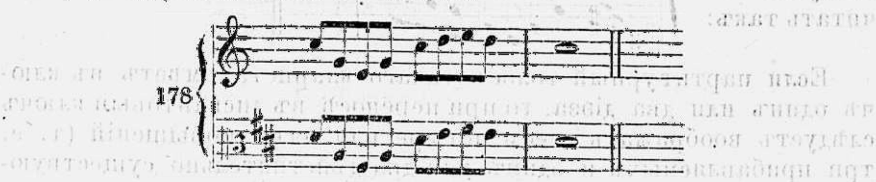
2. Ноты низкаго рога—*B* слѣдуетъ представлять себѣ въ теноровомъ ключѣ, съ двумя бемолями въ ключѣ, слѣдовательно, это мѣсто



читать такъ:
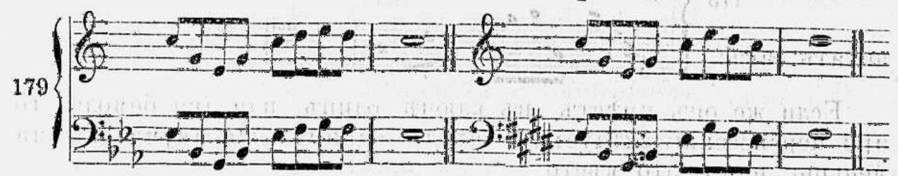
3. Высокіе рога—*B*, трубы—*B*, и кларнеты—*B* читаются такъ же, но понимать ихъ слѣдуетъ октавою выше. У кларнетовъ—*B*, обозначенныхъ однимъ діэзомъ, слѣдуетъ принимать только одинъ бемоль, а при одномъ или двухъ бемоляхъ—три или четыре бемоля, точно также, какъ показано въ пунктѣ 1.

4. Рога—*D* слѣдуетъ представлять себѣ подъ альтовымъ ключемъ, съ двумя діэзами въ ключѣ:



трубы—*D* и кларнеты—*D*—такъ же, но октавою выше—если нелегче было бы читать ихъ просто однимъ тономъ выше.

5. Рога—*Es* и —*E* слѣдуетъ понимать въ ключѣ *F*, первые съ тремя бемолями, а послѣдніе съ четырмя діэзами въ ключѣ:



но въ такомъ случаѣ октавою выше. Кларнеты—*Es*, трубы—*Es* и —*E* слѣдуетъ читать такъ же, но двумя октавами выше, если не легче простое переложеніе въ малую или большую терцію.—Вообще одинъ будетъ находить легче одно представленіе, другой другое, третій непосредственное переложеніе, а при нѣкоторомъ навыкѣ скоро всякое облегченіе становится ненужнымъ.

Предшествующими замѣчаніями облегчается пониманіе отдѣльныхъ партій, а нижеслѣдующія, во многихъ случаяхъ, оправдывающіяся замѣчанія имѣютъ въ виду болѣе легкое пониманіе цѣлой партитуры вообще.

6. Инструменты, назначенные для самыхъ низкихъ голосовъ, каковы контрабасъ, контрафаготъ, серпентъ, офиклейдъ, басовая туба—идутъ, если ихъ употребляется вообще два или болѣе, большею частію въ унисонъ другъ съ другомъ.

7. При дѣйствіи полнаго оркестра, а именно въ такомъ случаѣ, когда многочисленность голосовъ затрудняетъ обозрѣваніе ихъ, обѣ скрипки часто идутъ въ унисонъ или въ октавахъ, обои большею частію съ кларнетами, флейты въ ввысшей октавѣ, флейта—пикколо въ вдвое высшей октавѣ съ ними же, а фаготы или съ басомъ, или въ низшей октавѣ съ кларнетами и гобоями, рога съ трубами, къ нимъ же примыкаютъ литавры, а тромбоны то съ остальными мѣдными инструментами, то въ простой гармоніи со всѣмъ духовымъ хоромъ.

8. При соединеніи хора и оркестра духовые инструменты идутъ обыкновенно съ хоромъ голосовъ пѣнія, и именно

съ дискантомъ — первая флейта, гобой, кларнетъ,
— альтомъ — вторая — — —
— теноромъ — первый фаготъ,
— басомъ — второй —

далѣе *V-no* I съ дискантомъ, *V-no* II съ альтомъ, віола съ теноромъ, віолончель и басъ съ басомъ, въ случаѣ, что одна или обѣ скрипки не исполняютъ особыхъ фигуръ.

9. Если по недостаточности упражненія или по другимъ причинамъ нельзя обнять разомъ всѣ голоса, то слѣдуетъ прежде всего смотрѣть на главные голоса. Въ такомъ случаѣ преимущество предъ прочими голосами имѣютъ пѣніе—соло, рядомъ съ нимъ вообще человѣческіе голоса,—затѣмъ скрипки и контрабасъ—далѣе гобои (кларнеты) и фаготы.

Знаніе гармоніи, письма генералбаса, вообще искуства композиціи, и знакомство съ характеромъ композитора, котораго партитуры желаютъ читать, необыкновенно облегчаютъ задачу и способствуютъ ея разрѣшенію.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ.

Элементарныя формы.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Мелодія.

Словомъ **мелодія** мы обозначаемъ рядъ отдѣльныхъ тоновъ, расположенныхъ **ритмически** къ выраженію опредѣленной музыкальной мысли *). Намъ предстоитъ, поэтому, разсмотрѣть сперва послѣдовательность тоновъ, а за тѣмъ ихъ ритмъ.

А. *Послѣдовательность тоновъ.*

Какъ образуются послѣдовательности тоновъ? и когда можемъ мы назвать послѣдовательность тоновъ установленною? Для послѣдовательности тоновъ существуютъ три основы или три основные элемента. Первымъ изъ нихъ является

діатоническая гамма,

идущая или вверхъ или внизъ, или же и вверхъ и внизъ въ послѣдовательномъ порядкѣ. Въ ней мы замѣчаемъ всѣ ступени тоновъ въ ихъ послѣдовательномъ порядкѣ другъ за другомъ, и притомъ въ опредѣленномъ направленіи снизу вверхъ, или сверху внизъ. Мы уже знаемъ, что у насъ существуютъ по крайней мѣрѣ двѣ діатоническія гаммы, мажорная и минорная (стр. 51), и что мы можемъ построить какъ ту, такъ и другую, на каждой тоникѣ.

Второю основою мелодіи можетъ служить такъ называемая

хроматическая гамма,
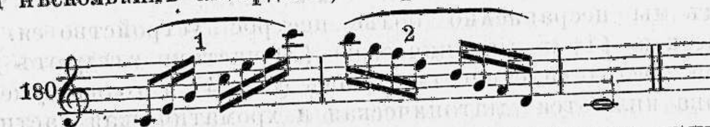
*) Музыкальная мысль, подобно всякой другой, должна имѣть опредѣленныя границы; выражая нѣчто опредѣленное, она должна, слѣдовательно, это нѣчто гдѣ нибудь закончить, т. е. заключить; это заключеніе мысли или мелодіи можетъ быть въ то же время и концомъ всего сочиненія, или же оно можетъ перейти къ новымъ мыслямъ или мелодіямъ. Всѣ мелодіи, выполняемыя голосомъ впродолженіи всей музыкальной пьесы, называются его кантиленой.

идущая или вверхъ, или внизъ, или вверхъ и внизъ въ послѣдовательномъ порядкѣ. Однако, цѣлая мелодія строится на ней на практикѣ весьма рѣдко, или даже никогда, ибо промежутки этой гаммы—одни только полутоны—слишкомъ однообразны и притомъ уже сами по себѣ слишкомъ малы; кромѣ того, какъ извѣстно, хроматическая гамма не составляетъ основы для извѣстнаго вида (стр. 49), а слѣдовательно, и не принадлежитъ къ основнымъ формамъ нашей системы.

Третьею основою мелодіи можетъ быть, какъ это мы яснѣе поймемъ изъ слѣдующихъ главъ,
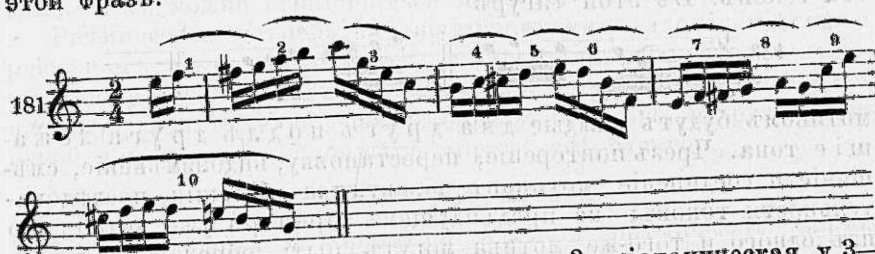
послѣдовательный рядъ тоновъ одного аккорда,

или нѣсколькихъ аккордовъ, напр.



Однако, такой рядъ, какъ это уже видно изъ приведеннаго примѣра, слишкомъ раздвинутъ, слишкомъ поверхностно связанъ для того, чтобы служить основою часто или долгое время.
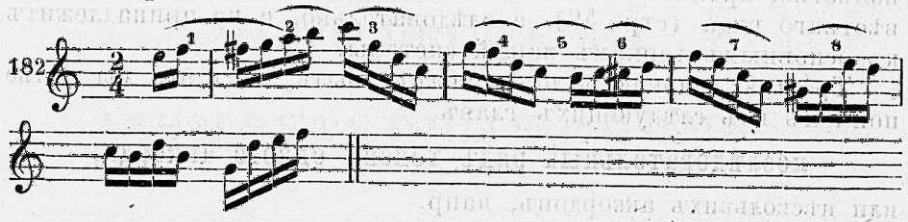
Изъ этихъ основъ развиваются всѣ возможныя послѣдовательности тоновъ и притомъ рѣдко изъ какой нибудь одной отдѣльно взятой, большею же частью изъ поперемѣннаго сочетанія ихъ, или же всѣхъ вмѣстѣ. Такъ, въ вышеприведенномъ примѣрѣ смѣшаны основы двоякаго рода. Тоны каждаго изъ двухъ тактовъ, взятыхъ отдѣльно, принадлежатъ къ основѣ аккорда; переходъ же отъ перваго такта ко второму, и отъ втораго къ третьему (*c*—*h* и *d*—*c*) будетъ діатоническій. Подобная смѣна основъ можетъ происходить несравненно разнообразнѣе, какъ напр. въ этой фразѣ:



Здѣсь у 1 основа хроматическая, у 2—діатоническая, у 3—аккордная и т. д.

Но даже и при самой разнообразной смѣнѣ основъ, послѣдовательность тоновъ, для того, чтобы могла принять форму мелодіи, музыкальной мысли, должна представляться въ извѣстномъ порядкѣ, въ извѣстной разумной послѣдовательности, въ художественномъ планѣ. Такъ, послѣдовательность тоновъ

предъидущаго примѣра, начинаясь хроматически, продолжается сперва діатонически, потомъ аккордно, а затѣмъ повторяетъ и утверждаетъ этотъ порядокъ во второмъ и третьемъ тактахъ. Не слѣдуетъ, однако, ожидать, чтобы порядокъ этотъ былъ всегда такъ простъ и ясенъ, какъ въ предъидущей фразѣ. Уже здѣсь напр.



замѣчаемъ мы несравненно болѣе пестрое устройство ея. За хроматическою (1) и діатоническою (2) частями слѣдуютъ двѣ аккордныя послѣдовательности тоновъ (3 и 4) и только уже за ними снова являются діатоническая и хроматическая части (5 и 6), такъ что во всей фразѣ аккордная послѣдовательность тоновъ беретъ перевѣсъ. Этому соотвѣтствуетъ также и третій, преимущественно аккордный тактъ (7 и 8), вслѣдствіе чего вся фраза является состоящею изъ двухъ взаимно подобныхъ половинъ, которыя, начинаясь діатонически и хроматически, заканчиваются аккордно.
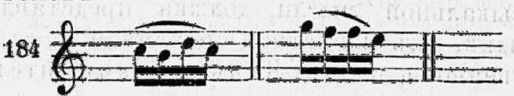
Всякую группу изъ двухъ, трехъ или большаго числа тоновъ, входящую въ составъ послѣдовательности тоновъ, называемъ мы

мотивомъ,
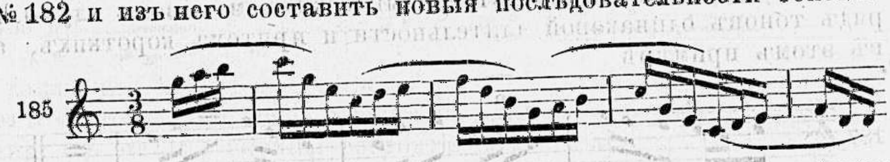
или тоническимъ мотивомъ. Слѣдовательно, № 1, 2 и 3 въ вышеприведенной фразѣ будутъ мотивы данной послѣдовательности тоновъ. Въ этой фигурѣ



мотивомъ будутъ каждые два другъ подлѣ друга лежащіе тона. Чрезъ повтореніе, перестановку, видоизмѣненіе, смѣшеніе и соединеніе мотивовъ образуются большія послѣдовательности тоновъ; на предъидущемъ примѣрѣ уже видно, что изъ одного и того-же мотива могутъ быть образованы совершенно различныя фразы. Точно также можно и два мотива соединить (связать) въ одинъ большій; въ предъидущемъ примѣрѣ можно было бы напр. принять за мотивъ также и группы изъ четырехъ тоновъ
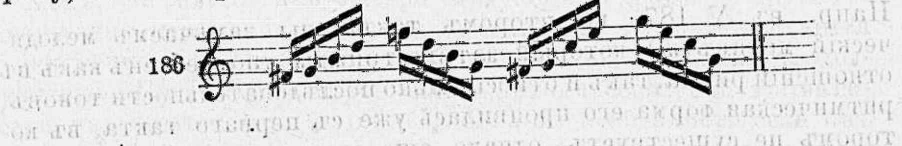


или можно бы было образовать мотивъ изъ № 2 и 3 фразы № 182 и изъ него составить новыя послѣдовательности тоновъ:



Наконецъ, наравнѣ съ основою и мотивомъ, принимается еще въ расчетъ и

направленіе

послѣдовательности тоновъ. Оно можетъ быть или только восходящимъ, или только нисходящимъ, или и тѣмъ и другимъ попеременно (напр. въ № 185), или преимущественно восходящимъ или нисходящимъ—съ противуположными второстепенными движеніями (напр. предъидущій примѣръ представляетъ въ цѣломъ нисходящую, въ частностяхъ же отъ времени до времени восходящую фразу), или колеблющимся, т. е. движущемся то въ ту, то въ другую сторону, какъ напр. здѣсь:



Б. *Ритмика.*

Ритмическое устройство мелодіи должно быть также установленнымъ, осмысленнымъ, выражающимъ извѣстное намѣреніе. Послѣ данныхъ уже объясненій о послѣдовательности тоновъ, намъ здѣсь можно ограничиться немногими словами.

Ритмическое устройство обусловливается длительностью и размѣромъ такта и стремится, подобно мелодическому устройству, образовать нѣчто цѣлое, единое и ясное въ составныхъ частяхъ своихъ. При своемъ образованіи оно исходитъ изъ одной или многихъ основныхъ формъ, изъ одного
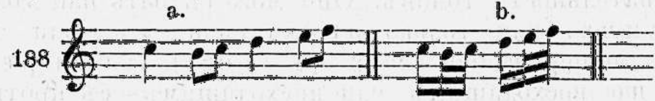
ритмическаго мотива

(или нѣсколькихъ), и образуетъ большія ритмическія формы чрезъ равномѣрное или подобное повтореніе, продолженіе или обмѣнъ съ другими — сообразуясь, конечно, съ содержаніемъ и цѣлью каждаго особеннаго художественнаго произведенія. Въ такомъ видѣ оно есть ничто иное, какъ спутникъ всякой музыкальной формы, устанавливающій внѣшній порядокъ, отъ наименьшихъ мелодическихъ фигуръ до самыхъ большихъ художественныхъ формъ. Здѣсь прежде всего нужно дать нѣкоторыя объ-

яснения о ритмическомъ мотивѣ. Во всѣхъ вышеприведенныхъ фразахъ, начиная съ № 181, ритмическимъ мотивомъ служилъ рядъ тоновъ одинаковой длительности и притомъ короткихъ, а въ этомъ примѣрѣ



рядъ, состоящій изъ одной восьмой и двухъ шестнадцатыхъ. Ритмическіе мотивы могутъ быть также и разнообразно измѣняемы, напр. удлинены, какъ здѣсь



въ *a*, уменьшены, какъ напр. при *b*, разъединены или же, наоборотъ, болѣе тѣсно связаны.

Совокупность тоническаго мотива съ ритмическимъ называется

мелодическимъ мотивомъ.

Напр. въ № 187, во второмъ тактѣ, мы замѣчаемъ мелодическій мотивъ (*m*), который затѣмъ трижды употребленъ какъ въ отношеніи ритма, такъ и относительно послѣдовательности тоновъ; ритмическая форма его проявилась уже съ перваго такта, въ которомъ не существуетъ, однако, еще его тонической формы.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Основныя формы.

Всѣ мелодіи могутъ быть сведены къ тремъ основнымъ формамъ, которыя мы называемъ ходомъ, предложеніемъ, періодомъ *).

1. *Ходъ.*

Всякая мелодически организованная послѣдовательность тоновъ, не представляющая удовлетворяющаго заключенія, называется ходомъ. Здѣсь

*) Періодъ, какъ это выяснится далѣе, не есть собственно основная форма, но, такъ сказать, продуктъ, происшедшій изъ основной формы предложенія. Однако, послѣ основныхъ формъ, онъ является первою и важнѣйшею формою, на которую обращается особенное вниманіе съ методической точки зрѣнія. Вотъ почему его причисляютъ къ основнымъ формамъ.



а также въ № 181 мы имѣемъ ходы. Каждый такой ходъ можетъ состоять изъ ясно разграниченныхъ отдѣльныхъ группъ, напр. въ № 182 группы состоятъ изъ четырехъ, а въ № 185 изъ шести тоновъ; слѣдующій ходъ



состоитъ изъ группъ въ семь тоновъ; каждая такая группа узнается по большей длительности ея перваго тона; кромѣ того, въ ходѣ, напр. въ № 190 и здѣсь



могутъ быть перемѣшиваемы различныя группы. Вообще предоставляется полная свобода для образованія мелодіи.

Ходъ, состоящій изъ быстро слѣдующихъ другъ за другомъ, совершенно или по большей части равныхъ нотъ, называется обыкновенно пассажемъ, особенно если онъ довольно продолжителенъ. Пассажъ, построенный діатонически или хроматически, называется руладой (Laufer), въ особенности если онъ довольно продолжителенъ, по крайней мѣрѣ въ одну октаву, и идетъ вполнѣ или главнымъ образомъ ступенями по одному направленію. Если его исполненіе сопряжено съ особенною техническою трудностью, если онъ предназначенъ для того, чтобы исполнитель могъ имъ самымъ блестящимъ образомъ выказать свою ловкость и отвагу, то его называютъ обыкновенно бравурнымъ пассажемъ.

2. *Предложеніе.*

Мелодія, имѣющая опредѣленное начало и заключеніе и представляющаяся поэтому какъ нѣчто цѣлое, законченное, называется предложеніемъ.

Чѣмъ-же достигается подобная законченность?

Съ тонической стороны прежде всего тѣмъ, что мелодія оканчивается какимъ нибудь однимъ, существеннымъ, въ смыслѣ системы тоновъ, тономъ; съ ритмической же стороны достигается это тѣмъ, что она оканчивается главною частью или бывшею главною частью такта. Вотъ почему всѣ предъидущія послѣдовательности тоновъ (№ № 189—191 и др.) суть только ходы, а не предложенія, въ нихъ нѣтъ ритмически-тоническаго заключенія.
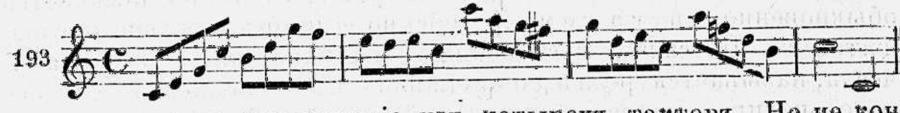
Но какіе же это тоны, существенные въ тоническомъ отношеніи?

Теперь мы можемъ пока указать только на одинъ изъ нихъ— на **тонику**. Изъ ученія о гармоніи и о модуляціи мы увидимъ впослѣдствіи, что и другіе тоны, принадлежащіе къ тонической гармоніи (терція и квинта тоники), могутъ быть разсматриваемы, какъ существенные тоны, годные для заключенія предложеній, **въ томъ**, однако, **случаѣ, если** они являются какъ составныя части этой гармоніи; далѣе увидимъ, что предложеніе можетъ быть заключено и не въ томъ видѣ, въ которомъ оно началось, въ этомъ случаѣ тоника новаго вида и ея гармонія могутъ служить заключеніемъ предложенія; наконецъ, что и доминанта и всѣ тоны ея гармоніи могутъ служить заключительными тонами.
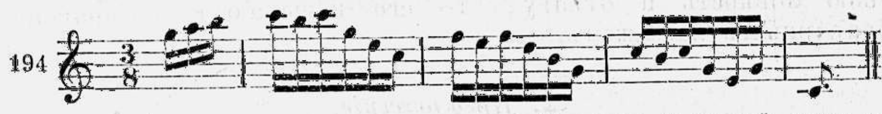
Мы снова возвращаемся къ важнѣйшему заключительному тону—тоникѣ; здѣсь,

192 

видимъ мы удовлетворяющее, въ формальномъ отношеніи, предложеніе изъ трехъ тактовъ, а здѣсь

193 

точно такое же предложеніе изъ четырехъ тактовъ. Но не кончается-ли послѣднее предложеніе ритмически неудовлетворительно? нисколько: послѣдній тонъ его есть бывшая главная часть такта, и кромѣ того онъ есть отголосокъ дѣйствительно заключающаго тона въ октавѣ. — Здѣсь мы видимъ

194 

предложеніе, хоть и начинающееся затактомъ и кромѣ того тонически неопредѣленное, но оно все-таки заканчивается удовлетворительно; а слѣдующій примѣръ

195 

представляетъ даже и въ ритмическомъ отношеніи неудовлетворительно заключающееся предложеніе; здѣсь мы ощущаемъ заключеніе или догадываемся о немъ только тонически. Подобную неопредѣленность никакъ нельзя считать ошибкой; она можетъ соотвѣтствовать особеннымъ цѣлямъ и представленіямъ.

Всякое предложеніе, подобно всякой мелодіи, состоитъ изъ размѣщенныхъ мотивовъ, которые или слѣдуютъ другъ за другомъ непрерывно, или же могутъ иногда образовать и перерывы. Здѣсь напр.

196 
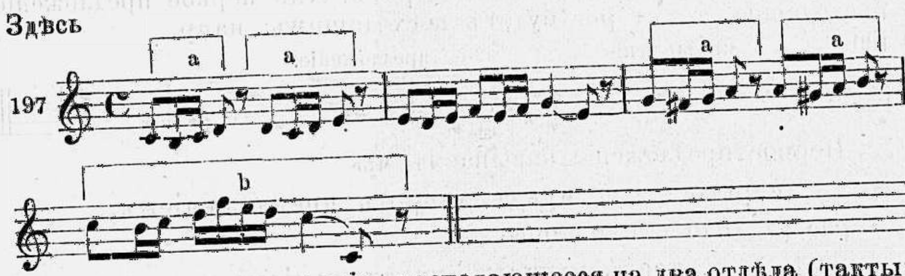
представлено предложеніе изъ четырехъ тактовъ, которое во второмъ своемъ тактѣ образуетъ ритмическій очевидный перерывъ. Подобнаго рода перерывъ дѣлитъ предложеніе на части, называемыя

отдѣлами.

Отдѣлъ можетъ, въ свою очередь, распадаться на меньшія отдѣльныя другъ отъ друга части, называемыя

членами.

Здѣсь

197 

представлено предложеніе, распадающееся на два отдѣла (такты: первый и второй, — третій и четвертый), а каждый отдѣлъ на члены различной величины, сперва на члены (*a*), состоящіе изъ двухъ четвертей (считая при этомъ и паузу), а затѣмъ на членъ (*b*) изъ четырехъ четвертей.
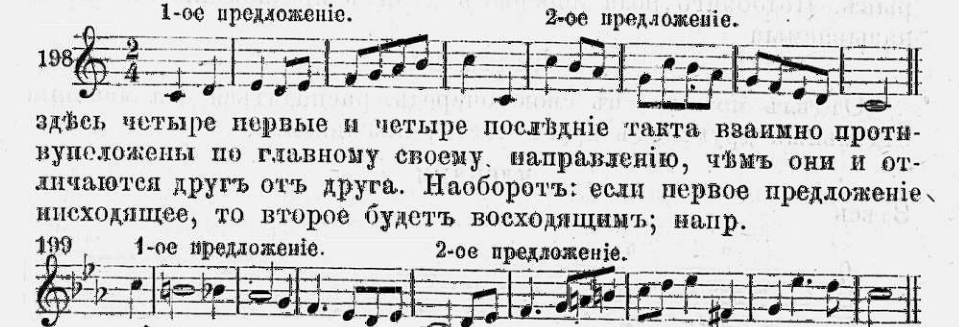
3. *Періодъ.*

Музыкальная форма состоящая изъ **двухъ отвѣчающихъ другъ другу предложеній**, или даже изъ многихъ взаимно связанныхъ предложеній, называется періодомъ. Періодъ обнимаетъ, слѣдовательно, меньшія болѣе или менѣе законченныя цѣлыя, въ числѣ двухъ или даже болѣе, соединяющіяся въ одно большее цѣлое. Правильно достигается это только тѣмъ, что второе и слѣдующія за нимъ предложенія получаютъ содержаніе родственное или подобное содержанію перваго предложенія. Въ слѣдующихъ главахъ мы узнаемъ еще нѣсколько новыхъ средствъ соединенія предложеній въ періодъ.

Но чѣмъ же отличаются другъ отъ друга всѣ соединяемыя въ одно большее цѣлое предложенія? Безъ этого отличія каждый періодъ былъ бы не болѣе, какъ только распространеннымъ предложеніемъ, или же напр. предложеніе № 196 могло бы быть принято также за періодъ. Въ области мелодіи имѣемъ мы толь-

*

ко одно главное средство различія: направленіе послѣдовательности тоновъ. Если первое предложеніе движется вверхъ, восходитъ, то второе предложеніе движется обратно, внизъ, т. е. нисходитъ. Изъ этого мы можемъ уже видѣть, что основною формою періода есть соединеніе двухъ отвѣчающихъ другъ другу предложеній. Это видно изъ слѣдующаго примѣра:



здѣсь четыре первые и четыре послѣдніе такта взаимно противуположены по главному своему направленію, чѣмъ они и отличаются другъ отъ друга. Наоборотъ: если первое предложеніе нисходящее, то второе будетъ восходящимъ; напр.
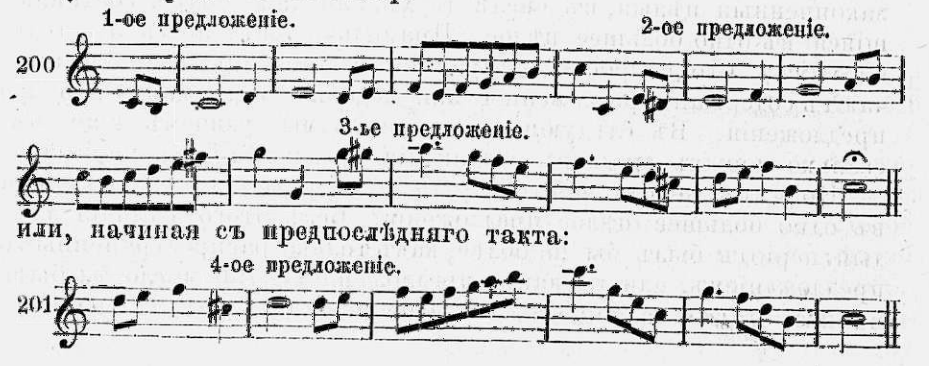
Первое предложеніе называемъ мы

первымъ или предъидущимъ предложеніемъ,

второе же, или отвѣчающее,

послѣдующимъ предложеніемъ.

Но какимъ образомъ, спрашивается, музыкальное построеніе періода переступаетъ границы, которыя только что указаны нами, какимъ образомъ простирается оно за предѣлы двухъ предложеній? Дѣйствительно, періодъ можетъ состоять не только изъ двухъ, но изъ трехъ, четырехъ и даже большаго числа предложеній. Но при этомъ легко видѣть, что отношеніе въ такомъ случаѣ между предложеніями предъидущимъ и послѣдующимъ выражается не столь опредѣленно; три или четыре предложенія, если бы они были даже и вдвое длиннѣе, всегда будутъ являться скорѣе какъ длинные отдѣлы растянутаго предложенія. Напр.
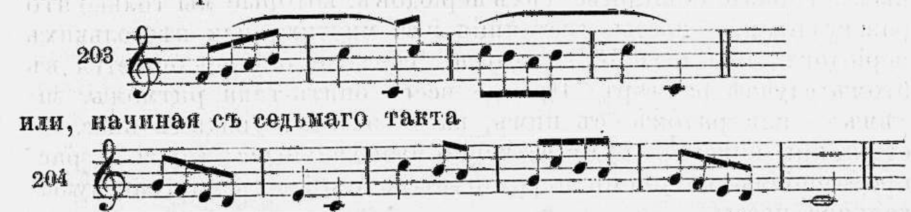


или, начиная съ предпослѣдняго такта:

Но періодъ можетъ быть еще увеличенъ и посредствомъ болѣе или менѣе короткихъ повтореній, предшествующихъ дѣйствительному его началу. Такъ напр. періодъ № 198 могъ бы начаться посредствомъ двухъ маленькихъ, предшествующихъ, фразъ или членовъ, въ два такта каждый:



или напр. первое предложеніе этого періода могло-бы закончиться повтореніемъ его послѣднихъ тоновъ:



или, начиная съ седьмаго такта

періодъ этотъ могъ бы быть законченъ повтореніемъ цѣлаго послѣдующаго предложенія.

При всѣхъ подобныхъ прибавленіяхъ къ настоящему ядру музыкальнаго предложенія, называемыхъ прибавками и вставками — бываетъ вообще полезно сохранять (что обыкновенно и имѣетъ мѣсто) равновѣсіе между предъидущимъ и послѣдующимъ предложеніями помощью (приблизительно) равной длины и (почти) равныхъ отдѣловъ обоихъ предложеній. Въ тѣхъ же случаяхъ, гдѣ этого, на основаніи болѣе глубокихъ соображеній, и не бываетъ, легко узнать и отличить различныя формы въ разсматриваемыхъ музыкальныхъ пьесахъ, при нѣкоторомъ упражненіи по вышеприведеннымъ указаніямъ. Дальнѣйшія подробности относительно этого предмета не могутъ быть разсмотрѣны во всеобщемъ учебникѣ; онѣ относятся къ ученію о композиціи и къ наукѣ о музыкѣ.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Болѣе обширное ритмическое размѣреніе.

На стр. 99 мы уже упоминали, а теперь еще разъ замѣтимъ, что ритмъ главнымъ образомъ даетъ размѣръ, ясность и точность музыкальнымъ предложеніямъ, и этимъ достигается прежде всего вѣрное, опредѣленное впечатлѣніе. Ритмъ, какъ мы видѣли, расчленялъ неудобо-обозрѣваемые нотные ряды,

соединялъ не одинаковыя и одинаковыя ноты, дѣлая ихъ чрезъ взаимное соотношеніе членами и частями тактовъ, ходовъ, предложеній, періодовъ, и помощью ударенія отмѣчалъ свои подраздѣленія, свои различія главныхъ частей отъ второстепенныхъ. На сколько помогаетъ ему въ этомъ случаѣ само существо звука, это частью было уже сказано на стр. 98, частью же будетъ указано впослѣдствіи.

Но изъ вседневнаго опыта намъ уже извѣстно (въ пятой части разсмотрится это подробнѣе), что существуютъ музыкальныя пьесы гораздо обширнѣе тѣхъ періодовъ, которые мы только что разсмотрѣли,— пьесы, состоящія изъ многихъ или нѣсколькихъ періодовъ, предложеній и ходовъ. Чѣмъ-же обусловливается въ этомъ случаѣ размѣръ? Прежде всего опять-таки ритмомъ, затѣмъ — или рядомъ съ нимъ, какъ это мы увидимъ впослѣдствіи, при описаніи художественно-музыкальныхъ формъ — распредѣленіемъ модуляціи и различныхъ главныхъ частей музыкальной пьесы.

Для пониманія и исполненія музыкальнаго сочиненія въ высшей степени необходимо отчетливо разсмотрѣть все его устройство и распредѣленіе. Намъ не должно, слѣдовательно, останавливаться на той ступени развитія, до которой мы теперь дошли, но слѣдуетъ прослѣдить ритмическое устройство и въ болѣе обширныхъ его видахъ. Къ этому и представляется теперь здѣсь весьма удобный случай.
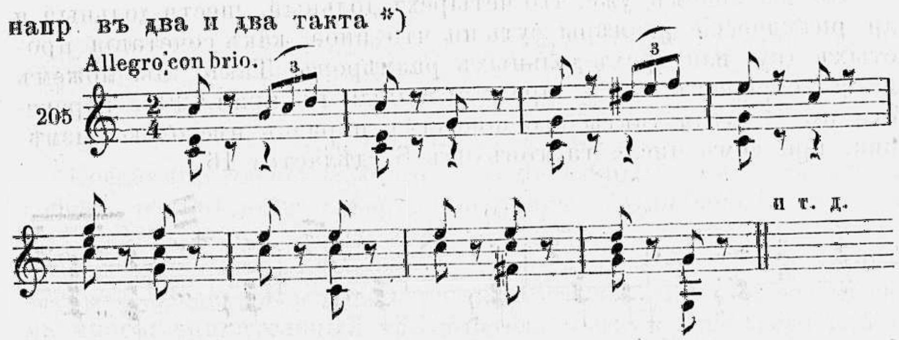
Въ чемъ заключалась ближайшая цѣль ритма?

Въ равномѣрности. А затѣмъ? Въ разнообразіи, въ связи съ мѣрою, т. е. въ соразмѣрности. Такъ, ритмическое размѣреніе началось съ нотъ одинаковой длительности и перешло затѣмъ къ нотамъ самой разнообразной длительности (каковы: половина, четверть, треть и проч.), представляющимъ, однако, ясныя взаимныя отношенія и потому легко сопоставляемымъ. Начиная дву-дольнымъ размѣромъ, оно развило изъ него множество счетовъ. Такты пьесы имѣли одинаковую длину, но они могли состоять изъ разнообразнѣйшихъ нотъ и паузъ, которыя опять-таки слагались въ одинаковое число тактовыхъ частей, одинаковой длины, и этимъ самымъ подводились подъ всеобщую мѣру. Тѣмъ же путемъ преслѣдуетъ ритмъ и далѣе свою, хотя и двоякую, но вестами полную единства, цѣль.
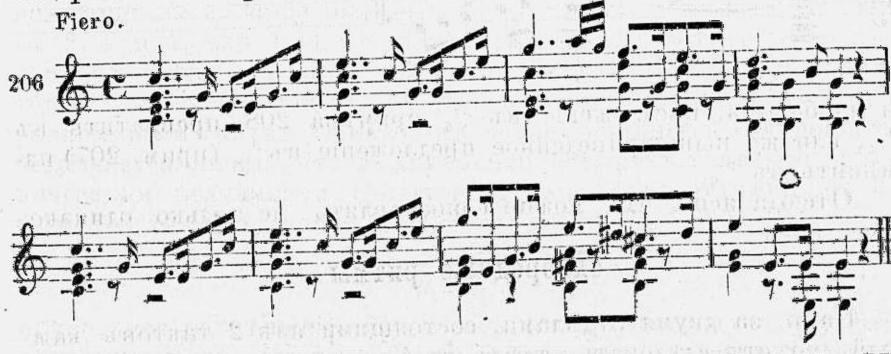
Одинаковые члены, соединяясь въ предложеніе, образуютъ

равномѣрный ритмъ,

напр. въ два и два такта *)



образуя предложенія въ 8 тактовъ, въ $^2/_4$, или же группы изъ четырехъ и четырехъ тактовъ, напр.



или, что бываетъ рѣже, изъ трехъ тактовъ, какъ напр. въ слѣдующей швейцарской народной пѣснѣ: **)
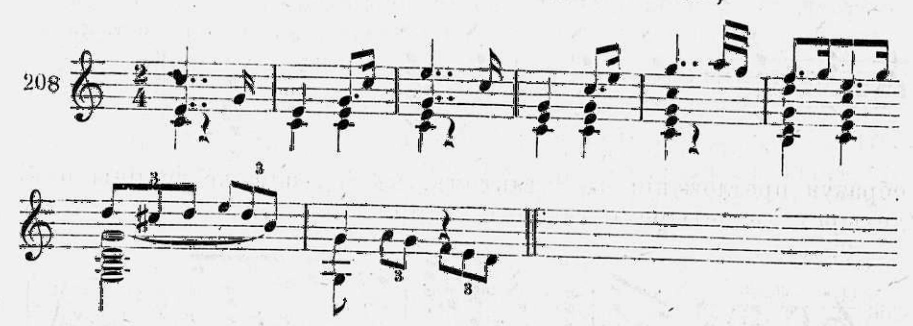




Легко замѣтить, что возможенъ ритмъ и въ 6 и 6, или въ 5 и 5, или даже въ 7 и 7 тактовъ и проч. Но чѣмъ шире или длиннѣе ритмъ, тѣмъ болѣе утрачиваетъ онъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и цѣлое сочиненіе, удобопонятность и легкость своего движенія.

*) Эти и большая часть другихъ примѣровъ написаны, въ видахъ сбереженія мѣста, слишкомъ высоко и, съ музыкальной стороны, слишкомъ бѣдно, а потому не могутъ имѣть того значенія, какое могли бы имѣть при надлежащемъ своемъ примѣненіи.

**) Во второй тетради весьма богатаго и вмѣстѣ съ тѣмъ крайне интереснаго сборника: Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen von L. Erk und W. Irmer. Berlin. bei Plahn.

Но мы знаемъ уже, что четырехъ-дольный, шести-дольный и др. ритмическіе размѣры суть ни что иное, какъ сочетанія простыхъ двy- или трехъ-дольныхъ размѣровъ. Такъ, мы можемъ напр. отрывокъ въ $^4|_4$, представленный въ прим. 206, перевести въ $^2|_4$, дѣля такты его пополамъ и развѣ нѣсколько измѣняя, при чемъ число тактовъ изъ 8 сдѣлается 16,
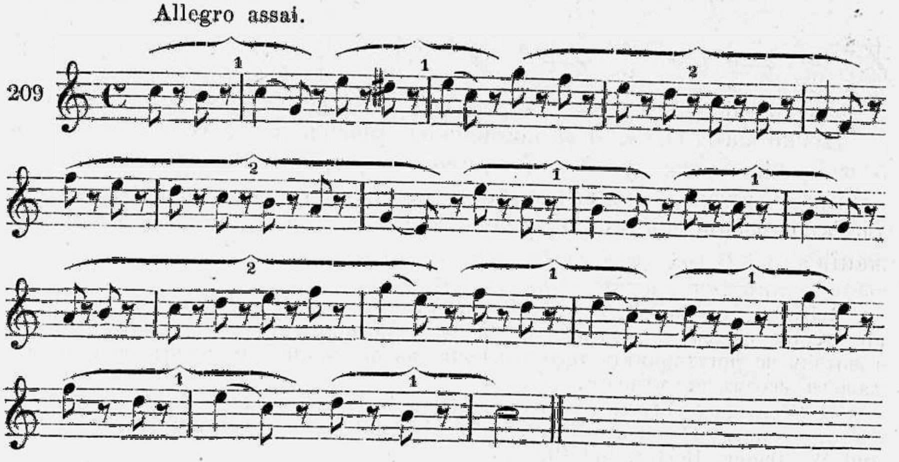


и наоборотъ, предложеніе въ $^2/_4$ примѣра 208 превратить въ $^4/_4$, или же вышеприведенное предложеніе въ $^3|_8$ (прим. 207) измѣнить въ $^3|_8$.

Отсюда ясно, что можно сопоставлять не только одинаковые, но и

однородные ритмы.

Напр. за двумя отдѣлами, состоящими изъ 2 тактовъ каждый, можетъ слѣдовать отдѣлъ въ 4 такта, или наоборотъ; подобныя сопоставленія могутъ совершаться самымъ разнообразнымъ путемъ. Выдержки изъ вполнѣ развитыхъ сочиненій заняли бы слишкомъ много мѣста, а потому мы предлагаемъ здѣсь свой собственный примѣръ, составленный изъ небольшаго числа нотъ:



онъ состоитъ изъ слѣдующихъ ритмическихъ величинъ (обозначенныхъ на примѣрѣ скобками):

1, 1 тактъ,—2, 2 такта,—1, 1 тактъ,—2 такта,
1, 1 тактъ,—1, 1 тактъ.

Соединивъ члены каждаго изъ отдѣльныхъ тактовъ между собою, мы получимъ совершенно равные (одинаковые) отдѣлы въ 2—2,—2—2, 2—2—2 такта *), которые также понятны и такъ же удобо-обозримы, какъ и самые такты съ ихъ частями и членами. Подобныхъ формъ ритма можетъ существовать весьма много; внимательный наблюдатель можетъ ихъ легко найти въ болѣе обширныхъ и богаче развитыхъ музыкальныхъ пьесахъ. Число 2, какъ простѣйшій дѣлитель, встрѣчается, конечно, чаще, т. е. чаще бываютъ ритмы въ 1, 1 и 2 такта, или въ 2, 2 и 4, или 4, 4 и 8 тактовъ; рѣже господствуетъ въ цѣломъ сочиненіи т р о и ч н ы й ритмъ, напр. изъ 3, 3 и 6 тактовъ **), или пятеричный; объ этомъ мы уже упоминали, говоря о равномѣрномъ ритмѣ. Однако, въ болѣе обширныхъ сочиненіяхъ встрѣчается иногда, что за двухъ- или четырехъ-тактными ритмическими величинами слѣдуютъ 2 или болѣе отдѣловъ въ 3, 6, или 5 тактовъ, напр. такимъ образомъ:

4, 4,—4, 4,—3, 3,—6,—4, 4,—и т. д.
5,—5,

правильное размѣщеніе, при этомъ, не нарушается потому, что отдѣловъ этихъ бываетъ 2 или 3, причемъ они взаимно уравновѣшиваются. Подобные ритмы можно бы назвать

симметрическими ритмами.

Наконецъ, въ болѣе обширныхъ музыкальныхъ сочиненіяхъ, большею частью страстнаго, бурнаго, характера—могутъ встрѣтиться иногда отдѣльные отдѣлы, которые по величинѣ своей больше или меньше всѣхъ прочихъ, имъ предшествующихъ или за ними слѣдующихъ, напр. между двухъ- или четырехъ-тактными отдѣлами можетъ вдругъ повстрѣчаться отдѣлъ въ 5 тактовъ. Подобное устройство слѣдовало бы назвать

неправильнымъ ритмомъ.

Этимъ, однако, нисколько не высказывается упрекъ или порицаніе, но обозначается лишь уклоненіе отъ правила въ подлежащемъ мѣстѣ; напр. для страстнаго выраженія примѣненіе неправильнаго ритма будетъ единственно умѣстнымъ.

*) Слѣдовательно, опять періодъ, состоящій изъ нѣсколькихъ предложеній, но только не столь равномѣрно и наглядно построенный, какъ періодъ, представленный въ пр. 200.

**) Одна изъ частей скерцо девятой симфоніи Б е т х о в е н а построена вся на троичномъ ритмѣ.

Подобно тому, какъ мы изъ отдѣльныхъ тактовъ составляли отдѣлы, можно, въ свою очередь, и изъ отдѣловъ, взятыхъ по 2, по 3 и т. д., составлять еще бо́льшие отдѣлы. Переводя напр. предложеніе, представленное въ прим. 197, въ $^2/_4$, мы получили бы слѣдующіе ритмическіе основные отдѣлы,

въ 1, 1, 2 такта, 1, 1, 2 такта,

при чемъ изъ каждыхъ двухъ тактовъ составились бы отдѣлы въ 2 такта, а изъ каждыхъ 4-хъ тактовъ получились-бы болѣе обширныя отдѣлы, такъ, что все предложеніе имѣло бы слѣдующій ритмъ:
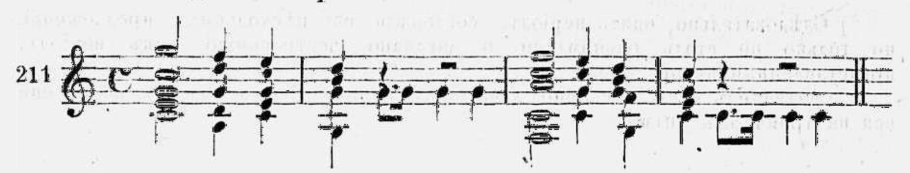


Въ разсмотрѣнныхъ нами предложеніяхъ отдѣлы различались легко и ясно, или посредствомъ паузъ, обозначавшихъ границы отдѣловъ (границы эти называются пресѣченіями или цезурами), какъ на прим. 207 и 209, или же посредствомъ сильнѣе ударяемыхъ и долѣе выдерживаемыхъ главныхъ частей, дѣлавшихъ эти цезуры болѣе замѣтными, какъ напр. въ пр. 208. Не всегда, однако, существуютъ между отдѣлами столь явственныя границы.

Иногда отдѣлы и предложенія бываютъ соединены (связаны) помощью переходовъ или промежуточныхъ фразъ; это видно на послѣднемъ тактѣ прим. 208. Само предложеніе, собственно, оканчивается въ этомъ тактѣ первою его четвертью, но нижній голосъ, въ видѣ промежуточной фразы ведетъ къ слѣдующему предложенію, начало котораго представлено въ прим. 206. Переходъ можетъ быть составленъ и полнѣе, напр. верхнимъ и нижнимъ голосами
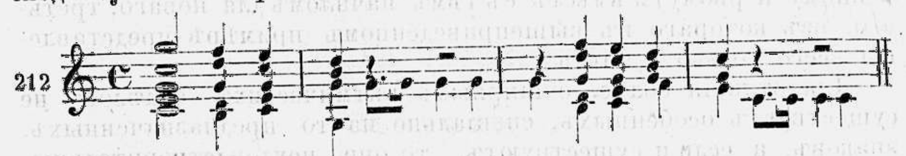


или же всѣми голосами вмѣстѣ.

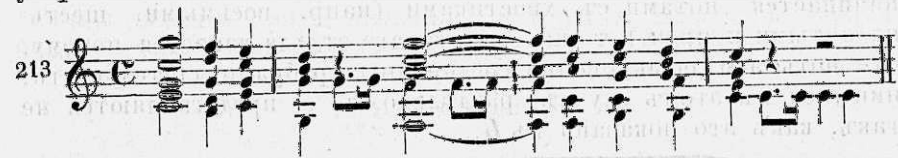
Иногда начало предложенія какъ бы закрывается слишкомъ раннимъ или нѣсколько опаздывающимъ своимъ вступленіемъ. Здѣсь мы видимъ напр.



двѣ фразы, по два такта каждая, связанныя однимъ только голосомъ, во всѣхъ же прочихъ отношеніяхъ рѣзко отличныя другъ отъ друга; вступленіе второй фразы легко узнается по сходству ея съ первою. Здѣсь, однако,
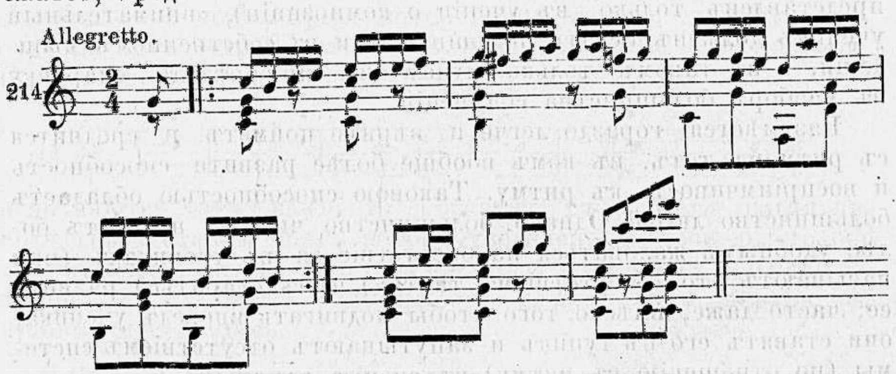


мы видимъ ту же самую фразу съ весьма несущественнымъ измѣненіемъ въ гармоніи; но второй отдѣлъ является сравнительно съ предъидущимъ примѣромъ нѣсколько позднѣе и притомъ съ укороченнымъ началомъ. Наконецъ, на слѣдующемъ примѣрѣ



второй отдѣлъ той же самой фразы является полутактомъ раньше и притомъ съ удлиненнымъ и повторяющимся началомъ. Но не смотря на всѣ эти перемѣны, начало его и размѣръ, господствующій въ основѣ всего предложенія, тѣмъ не менѣе могутъ быть узнаны какъ здѣсь, такъ и въ другихъ случаяхъ.

Наконецъ, и заключеніе какаго нибудь отдѣла или предложенія можетъ сливаться съ началомъ другаго или, при повтореніи, съ своимъ же началомъ, и притомъ такимъ образомъ, что конечная нота его становится начальною нотою слѣдующаго предложенія. Въ примѣръ приводимъ слѣдующее, возможно сжатое, предложеніе:



Заключеніемъ четвертаго такта, очевидно, должна была-бы служить нота *c*, которою бы фраза и закончилась (напр. съ длительностью въ $^3/_8$). Но это *c* тотчасъ же служитъ здѣсь на-

чаломъ повторенія того же предложенія, которое здѣсь, относительно ритмическаго устройства, должно считаться за второе предложеніе; затѣмъ это *c* еще разъ служитъ (уже послѣ знака повторенія) окончаніемъ второму предложенію (т. е. повторенному первому) и вмѣстѣ съ тѣмъ началомъ для новаго, третьяго, изъ котораго въ вышеприведенномъ примѣрѣ представлены всего только 2 такта.

Для отличія болѣе обширныхъ ритмическихъ отдѣловъ не существуетъ особенныхъ, спеціально на то предназначенныхъ, знаковъ, а если и существуютъ, то они неудовлетворительны. Иногда подобные отдѣлы или болѣе обширныя части цѣлаго сочиненія обозначаются поперечными заключительными чертами (со знакомъ повторенія или безъ него) или же выраженіемъ «*al fine*». Иногда, если первый отдѣлъ кончается и снова начинается нотами съ хвостиками (напр. восьмыми, шестьнадцатыми и проч.), то начало втораго отдѣла узнается потому, что ноты эти, обыкновенно соединенныя ребрами длительности, пишутся въ этомъ случаѣ раздѣльно, т. е. представляются не такъ, какъ это показано въ *Б*.,



но такъ, какъ въ *А*. Однако, подобныя обозначенія не встрѣчаются всегда, къ тому же они далеко не удовлетворяютъ для поясненія всего ритмическаго устройства цѣлой пьесы.

Наравнѣ съ знаніемъ ритма, — по крайней мѣрѣ, на столько, на сколько онъ нами былъ изложенъ*), а также гармоніи и конструкціи (о чемъ мы, въ извѣстныхъ предѣлахъ, будемъ говорить далѣе, между тѣмъ какъ полный обзоръ можетъ быть представленъ только въ ученіи о композиціи), внимательный ученикъ долженъ искать помощи еще и въ собственномъ мышленіи, и въ такомъ только случаѣ онъ пріобрѣтетъ сноровку въ разборѣ большинства сочиненій.

Разумѣется, гораздо легче и вѣрнѣе пойметъ и сроднится съ ритмомъ тотъ, въ комъ вообще болѣе развита способность и воспріимчивость къ ритму. Таковою способностью обладаетъ большинство людей. Однако, большинство учителей находитъ болѣе удобнымъ жаловаться на отсутствіе ея въ ученикахъ (они называютъ это «отсутствіемъ такта»), чѣмъ стараться развить ее; часто даже, вмѣсто того чтобы подвигать впередъ ученика, они ставятъ его въ тупикъ и запутываютъ отсутствіемъ системы (по отношенію къ ритму) въ своихъ занятіяхъ.

*) См. прибавленіе **А**.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Мелизмы.

Теперь намъ приходится еще упомянуть о нѣкоторыхъ мелодическихъ или мелизматическихъ *) фигурахъ и указать на ихъ своеобразныя обозначенія; мы ограничимся только практически-нужными замѣчаніями, пропуская всѣ тѣ микроскопическія различія и длинные ряды названій, которыми нѣкоторое время было въ модѣ докучать какъ себѣ, такъ и ученикамъ своимъ.

1. *Апподжіатура.*

Подъ словомъ апподжіатура (Vorschlag) подразумѣваютъ тонъ, означенный маленькою нотою, какъ бы случайно предшествующею другому тону.

Различаютъ два вида апподжіатуръ: долгую и краткую.

Долгая апподжіатура,

что касается длительности своей, обозначается нотою равной или половинной величины относительно той, предъ которой она стоитъ. Слѣдовательно, передъ четвертью она обозначается четвертью или восьмою; предъ восьмой—восьмою или шестьнадцатою.

По значенію своему подобная апподжіатура равна всегда половинѣ той ноты, предъ которой она стоитъ; слѣдовательно, главная нота сохраняетъ только половину своей длительности. И такъ, ноты съ апподжіатурами, представленныя въ *а*.,

216 а. б.

исполняются такъ, какъ это показано въ *б*. Если долгая апподжіатура стоитъ предъ нотою, увеличенною точкою, то она получаетъ полную длительность главной ноты; послѣдней же удѣляется длительность точки. Такъ, первая изъ приведенныхъ здѣсь
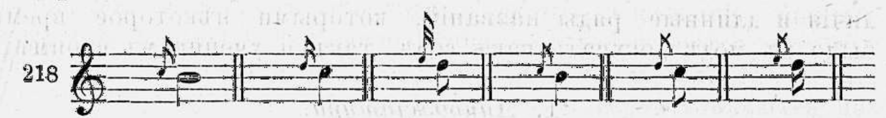
*) Слова: мелизматическій, мелизма (такъ называется всякая мелодическая фигура), какъ и слово мелодія, производятся отъ греческаго слова мелосъ, что означаетъ пѣніе. Выраженія: мелодія, мелодическій относятся болѣе къ цѣлому, подъ выраженіями же: мелизма, мелизматическій подразумѣваютъ небольшія, отдѣльныя фигуры, каковы напр. вышепредставленныя.

217
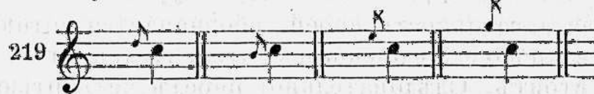
апподжіатуръ равна двумъ четвертямъ, а сама нота—только одной четверти; вторая же—двумъ восьмымъ, а сама нота всего только одной восьмой.

Краткая апподжіатура

обозначается или к о р о ч е долгой, такъ напр. предъ четвертью она равна одной шестьнадцатой, предъ восьмою—одной тридцать второй, или же ее просто обозначаютъ въ видѣ восьмыхъ или шестьнадцатыхъ съ перечеркнутыми хвостиками, не обращая, при этомъ, вниманія на длительность той ноты, предъ которой она стоитъ.

218
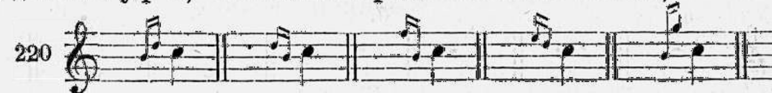

Она не имѣетъ какой нибудь опредѣленной длительности, но быстро предшествуетъ главному тону; неопредѣленная длительность ея заимствуется, слѣдовательно, отъ ноты ей предшествующей. Обыкновенно употребляются въ качествѣ апподжіатуръ ближайшіе главной нотѣ низшій или высшій тоны, иногда же и болѣе отъ него удаленные

219


послѣднее бываетъ преимущественно при краткой апподжіатурѣ.
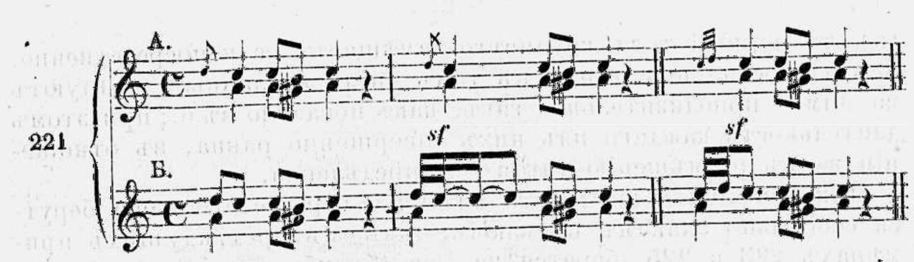
2. *Двойная апподжіатура*

есть ничто иное, какъ соединеніе д в у х ъ к р а т к и х ъ а п п о д ж і а т у р ъ, стоящихъ предъ главною нотою,

220


она точно также не имѣетъ опредѣленной длительности, которая заимствуется отъ предшествующей ей ноты.

Всѣ апподжіатуры, какъ мы видѣли, суть ничто иное, какъ придаточныя ноты къ извѣстной главной нотѣ; поэтому онѣ имѣютъ отношеніе только къ послѣдней, но отнюдь не къ другимъ нотамъ прочихъ голосовъ. Обстоятельство это особенно важно при р а з м ѣ щ е н і и т а к т а. Въ то время, какъ какой нибудь голосъ, снабженный апподжіатурой, исполняется по вышеприведеннымъ правиламъ, остальные голоса твердо удерживаютъ свое размѣщеніе. Здѣсь

221


въ *А*. въ верхнемъ голосѣ представлены сперва долгая апподжіатура, затѣмъ краткая и двойная; въ системѣ же *Б*. показанъ способъ ихъ исполненія. Буквы *sf* поставленныя въ 2 и 3 тактахъ напоминаютъ, что главная нота должна получить сильнѣйшее удареніе.

3. *Группетто*.

Группетто (Doppelschlag) есть ничто иное, какъ двойная апподжіатура, состоящая изъ 3-хъ тоновъ: ближайшаго высшаго, ближайшаго низшаго и промежуточнаго между ними главнаго тона; оно обозначается иногда нотами
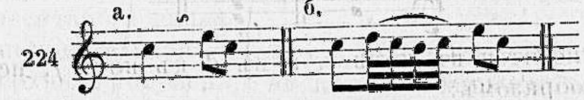
222


а иногда особеннымъ знакомъ— ~
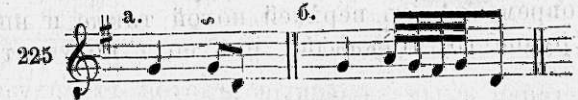
Если этотъ знакъ стоитъ за главной нотой, какъ здѣсь

223


въ *а*., то группетто исполняется передъ своевременнымъ началомъ слѣдующаго тона, слѣдовательно, во время длительности главной ноты, приблизительно такъ, какъ показано въ *б*. Если за нимъ слѣдуетъ, вмѣсто главной ноты, какая нибудь другая, какъ показано, въ слѣдующемъ примѣрѣ (а)
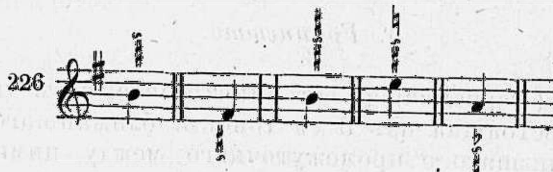
224


то въ такомъ случаѣ къ группетто присоединяется еще разъ главная нота, такъ что оно является уже состоящимъ изъ 4 тоновъ (б). Если же знакъ находится надъ (или подъ) главною нотою,

225


(а), то первый тонъ группетто замѣщаетъ се непосредственно, всѣ же остальные тоны, въ томъ числѣ и главный, слѣдуютъ за нимъ приблизительно такъ, какъ показано въ б.; при этомъ длительность каждаго изъ нихъ совершенно равна, въ отношеніи же къ размѣщенію такта—неопредѣленна.

При исполненіи группетто нижніе и верхніе его тоны берутся сообразно знакамъ въ ключѣ; такъ въ предъидущихъ примѣрахъ 223 и 225 берется не *f*, а *f♯*, ибо въ ключѣ стоитъ одинъ діэзъ. Если какой нибудь изъ тоновъ группетто долженъ быть повышенъ или пониженъ, то надлежащіе знаки ставятся надъ или подъ нимъ, смотря потому, который изъ его тоновъ долженъ быть измѣненъ (высшій ли, или низшій). Слѣдующія группетто
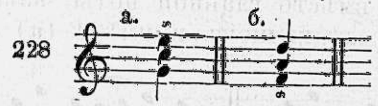
226 

должны исполняться такъ:

227 

Изъ примѣра 222 мы могли уже замѣтить, что группетто могутъ начинаться съ верхней или съ нижней ноты, т. е. что существуютъ группетто и сверху, и снизу. Различіе это не обозначается его знакомъ, т. е. изъ знака его не видно, должно ли оно начаться сверху или снизу. Поэтому, если оно непредставлено въ нотахъ, то его по желанію можно исполнять такъ или иначе.

Если знакъ группетто стоитъ надъ или подъ аккордомъ, то онъ, соотвѣтственно тому, относится только или къ верхней, или къ нижней его нотѣ. Такъ напр. здѣсь,

228 
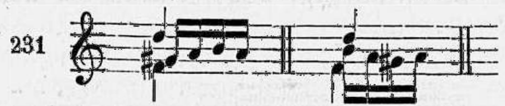
въ *а.* онъ относится къ нотѣ *е*, а въ *б.* къ нотѣ *f*; исполняется это такимъ образомъ:

229 

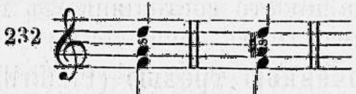
Если одновременно съ верхней нотой также и нижняя должна имѣть группетто, то каждая изъ нотъ получаетъ по особому знаку:

230 

если же оно должно относиться къ средней нотѣ, то лучше его выписывать въ нотахъ, какъ показано здѣсь

231 

а не отмѣчать знакомъ въ срединѣ аккорда, что было бы весьма неясно и сбивчиво:

232 
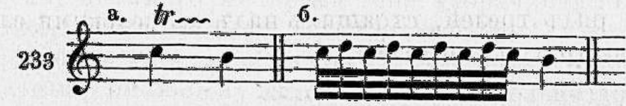
Что-же касается до размѣщенія группетто, относительно такта, то сюда примѣняется все то, что было сказано по этому поводу на страницахъ 206 и 207 о простой и двойной апподжіатурѣ. Нагляднымъ поясненіемъ этого могутъ служить примѣры 218 и 220.

4. *Трель.*

Трелью называется частое, быстрое и вмѣстѣ съ тѣмъ равномѣрное попеременное повтореніе главной ноты съ ея апподжіатурой сверху; при этомъ обыкновенно трель должна начинаться съ главной ноты. Знакъ ея:

tr или *tr~~~~~~*

ставится подъ нотою или надъ нею, а исполненіе показано здѣсь въ *б.*

233 

Длительность отдѣльныхъ тоновъ трели неопредѣленна; вся же трель должна длиться согласно длительности той ноты, къ которой относится ея знакъ.

Если вспомогательной нотой для трели желаютъ взять слѣдующую верхнюю ступень, не въ надлежащемъ видѣ, а повышенною или пониженною, или же сосѣднюю нижнюю, или болѣе высокую или низкую, или же сперва нижнюю, а потомъ уже верхнюю, или наоборотъ, — то все это обозначается, какъ здѣсь

234

помощью маленькихъ нотокъ, выписываемыхъ передъ трелью.

Для болѣе эффектнаго округленія трели, кончаютъ ее обыкновенно посредствомъ группетто, которое въ этомъ случаѣ называется

заключительной апподжіатурой.

Вышеприведенная трель (пр. 233) должна бы поэтому окончиться такимъ образомъ.

235

Трель очень короткая, обыкновенно безъ заключительной апподжіатуры (иногда просто состоящая изъ главнаго тона, апподжіатуры и главнаго тона), называется

укороченною трелью (Pralltriller);

а при быстрѣйшемъ исполненіи —

мордентомъ,

при этомъ она имѣетъ слѣдующій знакъ:

~ или ~

стоящій надъ или подъ нотой.
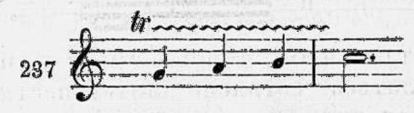
Одновременная въ двухъ голосахъ трель



называется

двойною трелью.

Наконецъ, рядъ трелей, стоящихъ надъ нѣсколькими слѣдующими другъ за другомъ нотами,



образуетъ,

трелевую цѣпь.

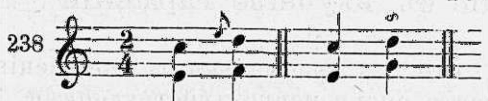
Всѣ эти и подобныя тому мелодическія формы извѣстны подъ названіемъ м а н е р ъ или

украшеній,
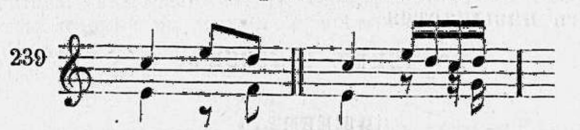
ибо онѣ часто составляютъ ничто иное, какъ произвольныя придатки композитора или исполнителя къ дѣйствительному содержанію сочиненія *).

*) Въ старыхъ произведеніяхъ, какъ напр. между мелкими фортепіанными сочиненіями С е б. Б а х а, встрѣчаются иногда цѣлыя пьесы (напр. Сарабанды), испещренныя такими безгранично произвольными украшеніями и исполн-
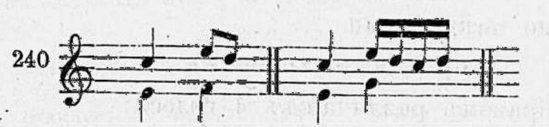
Въ видахъ устраненія ошибки, могущей легко вкрасться во взглядъ каждаго новичка, мы еще разъ обращаемъ исключительное вниманіе на то (это, впрочемъ, очевидно), что всѣ украшенія, относительно размѣщенія такта, имѣютъ значеніе только для того нотнаго ряда, въ которомъ они встрѣчаются, нисколько не вліяя на всѣ прочіе нотные ряды или голоса, которые размѣщаются въ тактѣ по обыкновеннымъ правиламъ. Такъ напр. слѣдующія апподжіатуры и группетто



измѣняютъ только длительность четвертей верхняго голоса, но отнюдь не нижняго; потому, примѣры эти слѣдуетъ исполнять н е т а к ъ, какъ это представлено здѣсь



н о т а к ъ:



Наконецъ, замѣтимъ еще слѣдующее.

Всѣ украшенія служатъ для того, чтобы своею подвижностью и звуковою полнотой отличить ноту, около которой они группируются, какъ около центра, и обратить на нее вниманіе слушателя; но въ то же время они укорачиваютъ этотъ звуковой центръ и облекаютъ его придаточными тонами. Слѣдовательно, выгода отъ нихъ весьма двусмысленна; а потому всякому исполнителю, имѣющему склонность произвольно дополнять пьесы украшеніями, не излишенъ совѣтъ производить это весьма осторожно для того, чтобы тѣмъ не ограничивались и не измельчались существенные тоны. Однако, при исполненіи старыхъ фортепіанныхъ пьесъ (напр. Баха), можно даже посовѣтовать иногда выпускать нѣкоторыя украшенія, поставленныя самимъ композиторомъ; это такъ называемые м о р д е н т ы, которые Бахъ, по видимому, употреблялъ для того, чтобы достигать большей силы (*sf*) отдѣльныхъ тоновъ на безсильныхъ, современныхъ ему, клавесинахъ.

еныя въ видѣ самостоятельныхъ музыкальныхъ пьесъ подъ названіемъ „*Les agrémens de. . . . (la Sarabande)*".

*

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Введеніе въ изученіе гармоніи

Мы знаемъ уже, что въ музыкальныхъ сочиненіяхъ представляются очень часто оновременно дѣйствующими 2, 3, 4 и болѣе нотныхъ ряда, называемыхъ **голосами**, и что, на основаніи этого, сами музыкальныя сочиненія (стр. 5) называются дву- трех- четырех- и многоголосными. Самый высокій изъ всѣхъ этихъ голосовъ называется

верхнимъ голосомъ,

самый низкій

нижнимъ,

а промежуточные между ними

средними голосами.

Главнымъ образомъ различаютъ 4 голоса:

Дискантъ—самый высокій
Альтъ
Теноръ
Басъ—самый низкій,

какъ это мы уже видѣли раньше, на стр. 147.

Когда два или нѣсколько нотныхъ рядовъ идутъ одновременно, то тоны одного сливаются съ тонами другаго, при этомъ они вступаютъ въ извѣстнаго рода отношеніе, которое должно быть **согласнымъ**, т. е. разумнымъ и художественнымъ.

Это-то взаимное отношеніе одновременныхъ тоновъ различныхъ голосовъ и называется **гармоніей** (стр. 6). Намъ предстоитъ теперь разсмотрѣть, какимъ образомъ сливаются 2, 3 или нѣсколько тоновъ въ подобное **гармоническое отношеніе**.

Всякая гармоническая связь основывается **прежде всего на терціевыхъ отношеніяхъ**. Почему именно такъ, а не иначе, можетъ быть разсмотрѣно только въ наукѣ о музыкѣ и въ ученіи о композиціи *).

*) Здѣсь же мы ограничимся только слѣдующей замѣткой.
Строеніе гармоніи по терціямъ основано не на произволѣ или на случайномъ и неясномъ **пониманіи** нашемъ, но напротивъ, **наукою доказано**, какіе тоны находятся между собою въ ближайшихъ, простѣйшихъ отношеніяхъ; тоны

Связь, основанная на терціяхъ, состоитъ въ томъ, что къ какому нибудь тону присоединяютъ другой, одною терціею выше, за тѣмъ третій, опять одною терціею выше, точно такимъ же образомъ четвертый и пятый.

Подобное-то терцеобразное соединеніе трехъ, четырехъ, пяти тоновъ называется

аккордомъ.

Тотъ тонъ, на которомъ покоится или основывается извѣстный аккордъ, называется

основнымъ тономъ,

отъ котораго, въ свою очередь, получаетъ свое названіе и самый аккордъ; такъ напр. говорятъ: аккордъ C, D и т. д. — Всѣ

эти (объ этомъ было уже говорено на стр. 45) суть: октава, верхняя квинта, верхняя октава, слѣдующая за нею терція, октава предъидущей квинты и наконецъ тонъ, который мы должны разсматривать въ нашей системѣ какъ слѣдующую, ближайшую, малую септиму. И такъ, начиная съ тона C, мы имѣемъ прежде всего слѣдующіе тоны:

$$C,\ c,\ g,\ \overline{c},\ \overline{e},\ \overline{g},$$

присоединяя сюда еще одинъ тонъ, получаемъ слѣдующій рядъ тоновъ:

$$C,\ c,\ g,\ \overline{c},\ \overline{e},\ \overline{g},\ \overline{b},$$

которые, какъ было уже раньше сказано, относятся между собою, какъ 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7.

Если, откинувъ 3 первые тона, станемъ разсматривать остальные, тѣснѣе прилежащіе другъ къ другу, то замѣтимъ, что построеніе ихъ основано **на терціи**, и что они — о чемъ будетъ еще сказано ниже — образуютъ 2 главные аккорда (такъ называемыя большое трезвучіе и доминант-аккордъ, ср. стр. 217 и 218).

$$c\ e\ g$$

и

$$c\ e\ g\ b,$$

изъ которыхъ и **по** которымъ образуются всѣ прочіе аккорды. Развитіе всей гармоніи изъ этого одного или, если угодно, изъ этихъ двухъ **коренныхъ аккордовъ** (довольно ясно, кажется, доказанное авторомъ въ его 1 части ученія о композиціи), проявляется въ полной разумности въ **самомъ искусствѣ**, но не въ **музыкальныхъ учебникахъ**. Между прочими Готфидъ **Веберъ** составляетъ напр. цѣлый рядъ аккордовъ совершенно **механически**, смотря по ихъ **случайному** распредѣленію въ гаммѣ; понятно, что онъ, упустивъ изъ виду научную и вмѣстѣ съ тѣмъ естественную основу, по необходимости долженъ былъ впасть въ бездну противорѣчій и сомнительныхъ соображеній, между тѣмъ какъ для объясненія всей **сути** дѣла достаточно только **одного основнаго положенія для всего ученія о гармоніи**, и при томъ оно до того просто и понятно, что можетъ быть доступно и усвоено каждымъ ребенкомъ. Одному изъ новѣйшихъ учителей вздумалось даже, наравнѣ съ тоническимъ трезвучіемъ, разсматривать **уменьшенное трезвучіе**, какъ второй коренной аккордъ. Неудивительно послѣ этого, что подобный способъ ученія отнимаетъ у ученика нѣсколько лѣтъ, между тѣмъ какъ, при болѣе разумномъ методѣ, можно достигнуть **несравненно болѣе вѣрныхъ, болѣе основательныхъ** и **болѣе обширныхъ** знаній впродолженіи какой нибудь четверти года, или даже 20—30 уроковъ.

остальные тоны аккорда отсчитываются отъ основнаго тона; такъ, второй тонъ (ближайшій къ основному) называется

терціей

аккорда или основнаго тона; третій тонъ (стоящій одною терціею выше терціи, т. е. на 5-й ступени отъ основнаго тона) называется

квинтою;

четвертый тонъ (стоящій на одну терцію выше квинты, на 7-й ступени отъ основнаго тона)—

септимою,

пятый (стоящій на терцію выше септимы, на 9-й ступени отъ основнаго тона)—

нонюю.

Аккордъ, состоящій изъ 3-хъ тоновъ, называется

трезвучіемъ.

Аккордъ, состоящій изъ 4-хъ тоновъ, называется

септ-аккордомъ,

ибо его четвертый тонъ есть септима основнаго тона, чѣмъ онъ и отличается отъ трезвучія.

Наконецъ, аккордъ изъ 5-ти тоновъ называется

нон-аккордомъ,

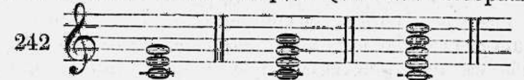
по причинѣ находящагося въ немъ 5-го тона, которымъ онъ и отличается отъ септ-аккорда *).

---

*) Нѣтъ ли аккордовъ, состоящихъ болѣе чѣмъ изъ 5 тоновъ? Нѣкоторые теоретики принимаютъ ихъ существованіе. По ихъ мнѣнію существуютъ аккорды изъ двухъ тоновъ, называемые двузвучіями



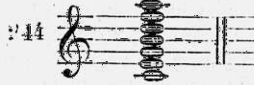
изъ трехъ тоновъ—трезвучія, изъ 4-хъ тоновъ—четырехзвучія или септаккорды, изъ 5-ти тоновъ—нон-аккорды (они ихъ изображаютъ такъ:)



затѣмъ, изъ 6-ти тоновъ—ундецим-аккорды



и изъ 7-ми тоновъ—терцдецим-аккорды



Болѣе аккордовъ, говорятъ они, быть не можетъ, потому что слѣдующая за тѣмъ терція, т. е. восьмой тонъ, была бы второю октавою основнаго тона, и, слѣдовательно, не составляла бы новаго тона.

Но при всемъ томъ они должны сознаться, что ихъ ундецим- и терцдецим - аккорды, въ томъ видѣ какъ они ихъ представляютъ, никогда не употреблялись, да и не могутъ (мы бы сказали: вѣроятно не могутъ) быть употреблены (см. часть 1 ученія о комозиціи автора), развѣ только въ томъ случаѣ, когда чрезъ выпущеніе нѣкоторыхъ тоновъ, изъ нихъ происходитъ нѣчто совершенно другое. Къ тому-же принимать ихъ существованіе крайне произвольно и прямо противорѣчитъ наукой доказанному и частью давно уже установленному понятію о гармоніи. Если бы даже необходимымъ было уже непремѣнно начинать съ двузвучія (что, однако, въ высшей степени безполезно), то въ такомъ случаѣ первоначальнымъ (или скорѣе единственно - возможнымъ) двузвучіемъ была бы уже никакъ не терція, а квинта; точно также первый септ-аккордъ (единственно-возможный) будетъ не *c—e—g—h*, но *c—e—g—b*, а первый нон-аккордъ (какъ и выше представленные ундецим— и терцдецим—аккорды) должно строить не на *c—e—g—h*, но на *c—e—g—b*. Далѣе, развитіе гармоніи шло исторически по самому естественному пути, а всякое историческое развитіе не можетъ не быть разумнымъ. Словомъ, аккорды эти въ томъ видѣ, въ какомъ ихъ представляютъ нѣкоторые теоретики—представляютъ не болѣе какъ результатъ механическаго труда, методично, но неудачно изобрѣтенное вспомогательное средство, которое противорѣчитъ всему существу искусства, всей истинной системѣ развитія тоновъ, являясь только сбивчивымъ и запутаннымъ для изученія гармоніи (для котораго оно вѣдь и изобрѣтено). То-же можно сказать и о двузвучіи, ибо первый, самый естественный и притомъ единственно возможный, аккордъ—это трезвучіе и притомъ большое. Изъ него уже образуются доминант-и нон-аккорды, и только на послѣднемъ можетъ быть построенъ ундецим-аккордъ, т. е. на доминантѣ. Только это и принудило автора взять въ его «Моисеѣ» (стр. 172 партитуры), быть можетъ въ первый разъ, ундецим-аккордъ; это было вызвано смысломъ момента — ибо авторъ съ намѣреніемъ, произвольно, употребилъ въ дѣло возможную крайность.

Объ этомъ болѣе подробно говорится въ ученіи о композиціи и въ наукѣ о музыкѣ. Ср. примѣчаніе на стр. 243.

Итакъ, на вопросъ, чѣмъ обусловливается взаимная связь тоновъ при образованіи гармоническаго соотношенія, отвѣтомъ будетъ: прежде всего взаимною ихъ принадлежностью къ одному и тому же аккорду. Какіе тоны представляютъ подобныя отношенія, каковы ихъ отношенія въ аккордѣ—все это должно быть разсмотрѣно подробнѣе. Пока намъ еще только извѣстно, что за основнымъ тономъ слѣдуютъ терція, квинта и т. д., но какая терція, какая квинта, объ этомъ мы еще ничего не знаемъ, ибо одни только названія интерваловъ, очевидно, не опредѣляютъ еще величины ихъ (стр. 39).

Разсмотрѣвъ сущность аккорда, намъ придется, конечно, познакомиться еще и съ другими формами гармоническихъ соединеній. Все это должно быть разсмотрѣно въ отдѣльныхъ главахъ.

Впрочемъ, задача всеобщаго учебника вовсе не состоитъ въ подробномъ изложеніи всѣхъ этихъ формъ (если это только вообще возможно), но только въ указаніи основныхъ формъ и главнѣйшихъ ихъ проявленій. Подробности этого предмета относятся къ ученію о композиціи *).

---

*) Подобно интерваламъ (стр. 45) и аккорды дѣлятъ на консонирующіе и диссонирующіе; большое и малое трезвучія (объ этихъ аккордахъ мы бу-

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

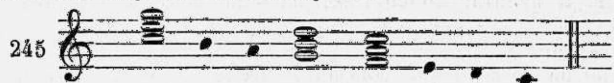
Главнѣйшіе мажорные и минорные аккорды.

Мы постараемся теперь указать на главнѣйшіе и взаимо ближайшіе мажорные и минорные аккорды, начиная съ трезвучій, какъ простѣйшихъ, и переходя отъ нихъ къ болѣе богатымъ тонами, болѣе сложнымъ септ-аккордамъ и нон-аккордамъ. Мы знаемъ, что всѣ мажорные и всѣ минорные виды, взятые порознь, сходны между собою, а потому все, что мы скажемъ объ одномъ мажорномъ или минорномъ видѣ, будетъ относиться и до всѣхъ остальныхъ ему подобныхъ.

1. *Главнѣйшія трезвучія.*

Какіе тоны въ извѣстномъ видѣ суть вообще самые главные? Вопервыхъ (стр. 66 и 67)—**тоника**, а за тѣмъ **верхняя и нижняя доминанты**.

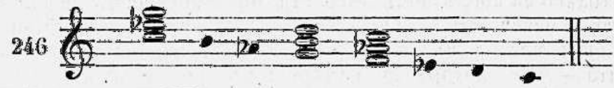
Если мы въ какомъ нибудь мажорномъ видѣ. напр. въ *C—M.*, построимъ трезвучія на тоникѣ и на верхней и нижней доминантахъ, т. е. если мы, принявъ эти ступени такъ, какъ онѣ распредѣлены въ гаммѣ, за основные тоны, присоединимъ къ нимъ ихъ терцію и квинту изъ тоновъ этой же самой гаммы, то въ такомъ случаѣ мы получимъ

245 

три трезвучія одинаковыхъ свойствъ; всѣ они имѣютъ:

основной тонъ (*c*, *g*, *f*),
большую терцію (*c—e*, *g—h*, *f—a*) и
большую квинту (*c—g*, *g—d*, *f—c*).

Если мы точно такимъ же образомъ построимъ и въ минорномъ видѣ, напр. *C—m.*, три трезвучія на тоникѣ и верхней и нижней доминантахъ

246 

демъ говорить въ слѣдующей главѣ) съ ихъ обращеніями называютъ консонирующими, всѣ же прочіе—диссонирующими. И здѣсь мы, на основаніи соображеній, уже прежде нами приведенныхъ, отказываемся отъ всего этого безполезнаго и ни къ чему не ведущаго дѣленія аккордовъ.

то получимъ двоякаго рода трезвучія. Трезвучія, построенныя на тоникѣ (*c—es—g*) и на нижней доминантѣ (*f—as—c*) имѣютъ малую терцію; напротивъ, трезвучіе верхней доминанты, подобно всѣмъ мажорнымъ трезвучіямъ, имѣетъ большую терцію (*g—h—d*).

Трезвучіе съ **большою** терціею и съ **большою** квинтою называется

большимъ трезвучіемъ *),

съ **малой** же терціею и съ **большой** квинтою—

малымъ трезвучіемъ.

Большое трезвучіе называется также **мажорнымъ**, а малое—**минорнымъ**.

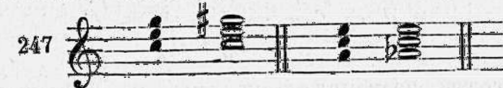
Кромѣ большаго и малаго, отличаютъ еще 2 рода трезвучій, во первыхъ

уменьшенное трезвучіе **),

образованіе и свойства котораго мы разсмотримъ въ слѣдующей главѣ, и во вторыхъ

увеличенное или трезмѣрное трезвучіе,

состоящее изъ основнаго тона, большой терціи и увеличенной квинты; въ большинствѣ случаевъ оно образуется посредствомъ произвольнаго повышенія квинты въ большомъ или чрезъ произвольное пониженіе основнаго тона въ маломъ трезвучіи.

247 

Причина и оправданіе подобнаго пониженія или повышенія можетъ быть разсмотрѣна только въ ученіи о композиціи и въ наукѣ о музыкѣ ***).

*) На устарѣломъ научномъ языкѣ оно носитъ еще названіе **совершеннаго** трезвучія, хотя оно вовсе не совершеннѣе какаго нибудь другаго аккорда и даже (какъ это мы увидимъ впослѣдствіи) можетъ быть представлено **несовершеннымъ**, именно чрезъ отнятіе отъ него одного изъ интерваловъ, отчего, однако, оно не превращается въ какой нибудь другой аккордъ.

) На старинномъ научномъ языкѣ оно носитъ еще названіе **ложнаго (фальшиваго) трезвучія, по причинѣ находящагося въ немъ интервала, такъ называемой ложной (фальшивой) квинты, хотя, однако, оно бываетъ на своемъ мѣстѣ такъ же правильнымъ, какъ и всякій другой аккордъ на своемъ.

***) Оно встрѣчается въ самой минорной гаммѣ, слѣдовательно безъ произвольнаго повышенія, на третьей ступени, такъ напр. въ *A-m.* на *C* (*c—e—g♯*), а въ *C—m.* на *e♭*.

c d e♭ f g a♭ h c
e♭ g h

Однако же, образованіе его посредствомъ произвольнаго повышенія или пониженія случается въ дѣйствительности чаще.

Трезвучіе, построенное на тоникѣ мажорной или минорной гаммы, называется

тоническимъ трезвучіемъ,

если же оно построено на верхней-доминантѣ, то называется доминантнымъ трезвучіемъ.

Теперь мы видимъ, что существенное гармоническое различіе между мажорнымъ и минорнымъ родомъ заключается главнымъ образомъ въ ихъ тоническомъ трезвучіи, которое въ первомъ случаѣ большое, а во второмъ—малое.

2. *Доминант-аккордъ.*

Если мы къ трезвучію, построенному на верхней доминантѣ мажорной или минорной гаммы, присоединимъ еще одну терцію (септиму основнаго тона), то получимъ септ-аккордъ, основнымъ тономъ котораго будетъ доминанта, вслѣдствіе чего аккордъ этотъ называется доминант-септ-аккордомъ или просто

доминант-аккордомъ *),

въ отличіе отъ другихъ септ-аккордовъ, съ которыми мы познакомимся впослѣдствіи. Аккордъ этотъ состоитъ изъ основнаго тона, большой терціи, большой квинты и малой септимы, и какъ въ мажорномъ, такъ и въ минорномъ родѣ онъ одинаковъ всѣми своими частями, что легко видѣть изъ слѣдующаго:

c d e f g a h c d e f,
c d e♭ f g a♭ h c d e♭ f,
g h d f.

Аккордъ этотъ замѣчателенъ еще по слѣдующему особенному свойству. А именно, всякій доминант-аккордъ возможенъ только въ своемъ видѣ, т. е. образуется только изъ тоновъ своего вида; такъ напр. доминант-аккордъ видовъ *C—M.* и *C-m.* можетъ быть построенъ только въ названныхъ видахъ, но отнюдь не въ какомъ нибудь изъ остальныхъ мажорныхъ или минорныхъ видовъ. Особенность эта не замѣчается ни въ какомъ изъ другихъ аккордовъ. Напр. трезвучіе *c—e—g* можетъ быть тоническимъ въ *C—M.*, доминантнымъ въ *F—M.* и *F-m.*, субдоминантнымъ въ *G—M.* и, наконецъ, стоять на шестой ступени въ *E-m.*

---

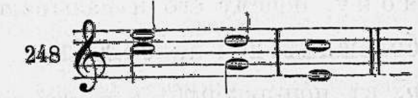
*) Его называютъ также главнымъ септ-аккордомъ, потому что онъ есть дѣйствительно важнѣйшій септ-аккордъ. Мы даемъ, однако, предпочтеніе болѣе короткимъ названіямъ. Нѣкоторые изъ болѣе старыхъ теоретиковъ называютъ его также вводнымъ аккордомъ (Leitakkord), потому что онъ вводитъ въ тоническое трезвучіе, но названіе это неточно, ибо тоже дѣлаютъ также и нѣкорые другіе аккорды; къ тому же доминант-аккордъ можетъ перейти нетолько въ вышеназванное трезвучіе, но также и въ нѣкоторые другіе аккорды. См. стр. 230 и 233.

Чѣмъ же доказывается подобное свойство доминант-аккорда? Разсмотримъ какой нибудь мажорный видъ, напр. хоть *C—M.* Съ одной стороны примыкаютъ къ нему всѣ виды съ діэзами, и прежде всѣхъ *G—M.*, съ *f♯* вмѣсто *f*; съ другой же стороны всѣ виды съ бемолями, изъ которыхъ на самомъ первомъ мѣстѣ стоитъ *F—M.*, съ *b* вмѣсто *h*. Каковъ же составъ доминант-аккорда *C—M.*? *g—h—d—f*. Можетъ ли этотъ аккордъ встрѣтиться въ *G—M.* т. е. существуютъ ли въ гаммѣ *G—M.* тоны *g—h—d—f*? Нѣтъ; въ ней недостаетъ *f*, ибо *f* перемѣщено въ *f♯*. И такъ, аккордъ *g—h—d—f* не можетъ существовать въ *G—M.*, а слѣдовательно и ни въ одномъ изъ другихъ видовъ съ діэзами, ибо всѣ они удерживаютъ *f♯* вмѣсто *f* (стр. 61). Быть можетъ, однако, аккордъ этотъ встрѣтиться въ *F—M.*? Точно также нѣтъ, ибо въ *F—M.* берется уже не *h*, а *b*. Слѣдовательно, *g—h—d—f* не можетъ войти ни въ одинъ изъ остальныхъ видовъ съ бемолями, ибо всѣ они имѣютъ *b* вмѣсто *h* (стр. 61).—Подобнымъ же образомъ доказывается это и относительно минорныхъ видовъ.

Замѣчаніе это особенно важно. Вслѣдствіе того, что доминант-аккордъ возможенъ только въ извѣстномъ видѣ (мажорномъ или минорномъ), онъ служитъ, преимущественно предъ всѣми другими, до сихъ поръ упомянутыми аккордами, вѣрнѣйшимъ

признакомъ вида.

Знаки перемѣщенія въ ключѣ (какъ это мы видѣли уже на стр. 64) не могутъ служить подобнымъ признакомъ, тѣже знаки бываютъ свойствены двумъ (а именно параллельнымъ) видамъ; какая нибудь пьеса, совсѣмъ безъ знаковъ въ ключѣ, можетъ быть какъ въ *C—M.*, такъ и въ *A-m.* Даже послѣднимъ низшимъ тономъ можетъ иногда быть и не тоника (двуголосная пьеса напр. написанная въ *C—M.* можетъ окончиться такимъ образомъ:)

248 

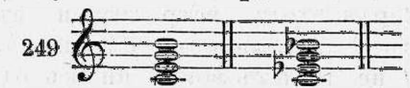
слѣдовательно, и это обстоятельство (стр. 64) не всегда бываетъ точнымъ признакомъ. Совсѣмъ другое дѣло—доминант-аккордъ; какъ только мы слышимъ *g—h—d—f*, то мы можемъ вполнѣ быть увѣрены въ томъ, что видъ или *C—M.* или *C-m.*; услышавъ *e—g♯—h—d*, мы можемъ быть убѣждены, что это видъ *A-m.* или *A—M.*

И такъ, доминант-аккордъ указываетъ на видъ; но имъ не различается родъ гаммы, ибо онъ одинаково свойственъ какъ мажорному, такъ и минорному роду. Какой же вѣрнѣйшій

признакъ рода?

Такимъ признакомъ является непосредственно слѣдующее за доминант-аккордомъ тоническое трезвучіе, заканчивающее пьесу; ибо въ немъ, наравнѣ съ тоникой, находится терція, по которой **главнымъ образомъ** и различаются оба рода. Впрочемъ, и въ этомъ случаѣ дѣло не обходится безъ исключеній, иногда напр. пьеса минорнаго рода оканчивается мажорнымъ трезвучіемъ, что особенно любили старые композиторы церковной музыки.

Чрезъ произвольное измѣненіе того или другаго тона, изъ доминант-аккорда могутъ быть образованы другіе септ-аккорды; такъ напр., повышая септиму, или понижая терцію, можно изъ него получить слѣдующіе 2 аккорда

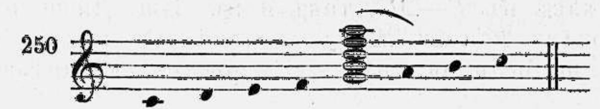
249 

подобнымъ же образомъ можно получить и другіе. Съ какою цѣлью и по какому праву допускаются подобныя измѣненія, и какъ должно понимать эти аккорды?—всѣ эти вопросы не могутъ подлежать нашему разсмотрѣнію, но относятся, прежде всего, къ ученію о композиціи, а затѣмъ къ наукѣ о музыкѣ.

3. *Нон-аккорды.*

Увеличивая доминант-аккордъ мажорный или минорный, посредствомъ прибавленія къ нему еще одной терціи (ноны основнаго тона), получимъ нон-аккорды, которые, однако, въ мажорныхъ и минорныхъ видахъ бываютъ различны.

Въ *C—M.* напр. нон-аккордъ заключаетъ въ себѣ *g—h—d—f—a*,

250 

т. е. **большую нону**, почему его и называютъ

большимъ нон-аккордомъ;

напротивъ, въ *C-m.* въ нон-аккордѣ: *g—h—d—f—a♭*

251 

мы встрѣчаемъ **малую нону**, почему и весь аккордъ получаетъ названіе

малаго нон-аккорда.

И изъ этихъ нон-аккордовъ также могутъ быть образованы другіе нон-аккорды, чрезъ произвольныя измѣненія того или другаго тона, объясняемыя въ ученіи о композиціи; такъ напр.

изъ большаго нон-аккорда *c—e—g—b—d* можетъ образоваться слѣдующій, съ большою септимою, вмѣсто малой

252

Это суть главнѣйшіе, встрѣчающіеся въ мажорѣ и минорѣ, аккорды. Если мы станемъ теперь разсматривать, на какихъ еще ступеняхъ гаммы могутъ быть построены большое и малое трезвучія изъ тоновъ этой же самой гаммы, то найдемъ, что въ **мажорныхъ гаммахъ**, напр. въ *C—M.*, могутъ быть построены **малыя-трезвучія** на второй, третьей и шестой ступеняхъ

253

а въ **минорныхъ гаммахъ**, напр. въ *C-m.* можетъ быть **большое трезвучіе** на шестой ступени.

254

И такъ *C—M.* имѣетъ большія трезвучія на *C*, *G* и *F*, и малые—на *A*, *E* и *D*, слѣдовательно, онъ имѣетъ **всѣ тоническіе аккорды** ближайшихъ ему видовъ (стр. 69): *G—M.*, *F—M.* а также и параллельныхъ видовъ *A-m.*, *E-m.* и *D-m.* И такъ, мы можемъ тремя большими буквами:

F, *C*, *G*,

наглядно представить видъ *C—M.* съ его обѣими доминантами, съ двумя ближайшими ему мажорными видами (т. е. *F—M.* и *G—M.*), и вмѣстѣ съ тѣмъ съ его тремя мажорными трезвучіями. Если мы, теперь, подъ тремя большими буквами напишемъ три малыя

F, *C*, *G*,
d, *a*, *e*,

то, на ряду съ предъидущимъ, будемъ имѣть три параллельные вида, ближайшіе главному виду и его обоимъ доминантнымъ видамъ, и три минорныя трезвучія главнаго вида.

Тѣже ряды буквъ, но въ обратномъ видѣ

d, *a*, *e*,
F, *C*, *G*,

указываютъ, для менѣе правильнаго минорнаго вида, на такіе же шесть взаимно ближайшихъ видовъ, не обозначая, однако, трезвучій, свойственныхъ главному виду.

Въ заключеніе мы еще разъ обращаемся къ доминант-аккорду. Мы уже знаемъ отчасти, на сколько онъ важенъ, буду-

чи вѣрнѣйшимъ признакомъ вида, общимъ, а слѣдовательно, и связывающимъ аккордомъ мажорныхъ и минорныхъ родовъ, и служа основаніемъ для обоихъ нон-аккордовъ. На основаніи всего выше сказаннаго онъ не долженъ быть исключенъ изъ минорнаго вида, большая терція его (септима тоники) не должна быть понижаема въ малую, какъ мы говорили уже раньше, на стр. 51. На основаніи этихъ же данныхъ (и еще нѣкоторыхъ другихъ) еще болѣе уясняется и гордое названіе, данное основному тону этого важнаго аккорда (мы старались разъяснить это уже на стр. 66), а именно названіе доминанты (т. е. господствующаго, направляющаго тона).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

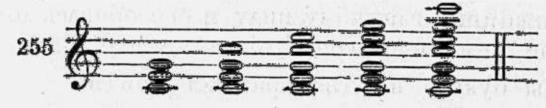
Употребленіе аккордовъ.

Относительно употребленія аккордовъ здѣсь могутъ быть сообщены только самыя необходимыя свѣдѣнія; подробнѣйшее же изслѣдованіе относится къ ученію о композиціи.

Все то, что мы намѣрены здѣсь сообщить, мы подводимъ подъ слѣдующія рубрики.

1. *Удвоеніе.*

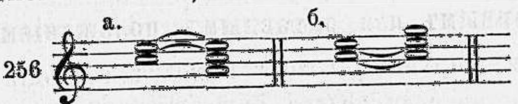
Удвоеніе имѣетъ мѣсто въ аккордѣ тогда, когда одинъ, нѣсколько, или всѣ интервалы его повторяются въ немъ одинъ, или нѣсколько разъ. Здѣсь

255 

представлено сперва трезвучіе на *c* (въ простомъ видѣ), затѣмъ съ удвоеніемъ основнаго тона (въ октавѣ), потомъ съ удвоеніемъ основнаго тона и терціи, далѣе—основнаго тона, терціи и квинты, и наконецъ со вторичнымъ удвоеніемъ основнаго тона. Подобнаго рода удвоенія могутъ имѣть мѣсто и во всякомъ другомъ аккордѣ.

2. *Выпущеніе.*

Выпущеніе въ аккордѣ состоитъ въ томъ, что въ немъ недостаетъ одного или нѣсколькихъ интерваловъ. По правилу, менѣе всего должны быть выпускаемы тѣ интервалы, которые служатъ признаками аккорда. Если напр. выпустить изъ трезвучія терцію, то нельзя будетъ узнать, большое ли оно или малое, мажорное или минорное *). Выпуская изъ септ-аккорда септиму, или изъ нон-аккорда—нону, въ первомъ случаѣ мы получили бы трезвучіе, а во второмъ—септ-аккордъ. Точно также и при выпущеніи верхняго или основнаго тона, изъ трезвучія, трудно бываетъ рѣшить, который изъ аккордовъ въ данномъ случаѣ подразумѣвается: тотъ-ли, въ которомъ недостаетъ основнаго тона, какъ это показано въ *а*.

256 

или же тотъ, у котораго нехватаетъ квинты, какъ это представлено въ *б*.

Выпущеніе основнаго тона въ доминант-аккордѣ и въ нон-аккордахъ сопряжено съ слѣдующимъ особеннымъ обстоятельствомъ. Изъ доминант-аккорда получается въ этомъ случаѣ новое трезвучіе, съ малой терціей и малой квинтой, а именно уменьшенное трезвучіе (о которомъ было уже упомянуто на стр. 217). Изъ большаго нон-аккорда получается новый септ-аккордъ, не имѣющій особеннаго названія, съ малой терціей, малой квинтой и малой септимой; изъ малаго же нон-аккорда получается новый септ-аккордъ, съ малой терціей, малой квинтой и уменьшенной септимой, такъ называемый

уменьшенный септ-аккордъ.

Здѣсь

257 

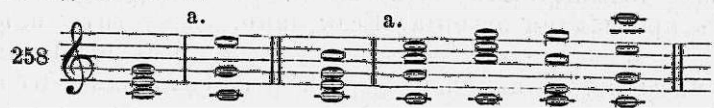
представлены эти 3 новые аккорда, рядомъ съ ихъ основными аккордами. Надо помнить, что они суть ни что иное, какъ предъидущіе аккорды безъ основнаго тона.

---

*) Однако, не смотря на это, старинные композиторы (даже еще самъ Моцартъ въ своемъ „*Requiem*") заканчивали иногда минорныя пьесы трезвучіемъ безъ терціи, потому что минорныя трезвучія казались имъ для даннаго случая неудовлетворительными, мажорныя же – совершенно неподходящими.

3. *Перестановка.*

Мы называемъ аккордъ перестановленнымъ или перемѣщеннымъ, когда тоны его, за исключеніемъ основнаго, какъ это показано здѣсь въ *a*.



мѣняютъ свой терцеобразный порядокъ и перемѣщаются въ другія октавы, безъ измѣненія сущности аккорда.

Если въ трезвучіи удвоеніе основнаго тона (т. е. его октава) находится въ верхнемъ голосѣ, то подобное устройство называется

первымъ или октавнымъ положеніемъ

аккорда; если въ верхнемъ голосѣ находится терція, то оно называется

вторымъ положеніемъ или положеніемъ терціи;

если же вверху лежитъ квинта, то—

третьимъ положеніемъ или положеніемъ квинты

аккорда *).

Измѣненіе въ устройствѣ аккорда бываетъ еще разительнѣе въ томъ случаѣ, когда основной тонъ оставляетъ свое мѣсто, переставая быть низшимъ тономъ аккорда. Подобная перестановка называется уже

4. *Обращеніемъ аккорда.*

Вслѣдствіе такаго обращенія и самъ аккордъ получаетъ новое названіе. Разсмотримъ поэтому, какія обращенія возможны и какъ они называются.

Когда основной тонъ перестаетъ быть низшимъ тономъ, то его замѣняетъ, въ этомъ случаѣ, какой нибудь изъ другихъ тоновъ аккорда. Въ трезвучіи таковымъ тономъ можетъ быть

*) Нѣкоторые учители музыки называютъ первымъ положеніемъ аккорда такое, въ которомъ вверху находится квинта, вторымъ—то, въ которомъ вверху лежитъ октава, и третьимъ то, въ которомъ вверху лежитъ терція.—Дѣло не въ названіи, — можно принять какъ тѣ, такъ и эти обозначенія, стоитъ только взаимно условиться въ выраженіяхъ; однако, то обозначеніе, которое мы избрали, имѣетъ, какъ кажется, преимущество, потому что принимаетъ самое главное положеніе аккорда за первое (ибо въ положеніи этомъ главнѣйшій изъ тоновъ — основной — является вмѣстѣ съ тѣмъ и въ важнѣйшихъ голосахъ, верхнемъ и нижнемъ).

или терція, или квинта; слѣдовательно, трезвучіе можетъ имѣть всего только два обращенія; здѣсь,

259 [1. 1. 2. 2.]

представлено трезвучіе съ его двумя обращеніями. Въ первомъ изъ нихъ (1, 1) низшимъ тономъ сдѣлалась терція, а во второмъ (2, 2)—квинта; основной же тонъ (обозначенный цѣлыми нотами) становится то среднимъ, то верхнимъ.

Какъ же именуются эти обращенія? Они получаютъ свое названіе отъ разстояній обоихъ важнѣйшихъ тоновъ отъ соотвѣтствующаго низшаго тона. Но какіе же тоны суть важнѣйшіе? Во-первыхъ основной тонъ, на которомъ строится весь аккордъ, а во вторыхъ терція, различающая минорный родъ отъ мажорнаго.

Первое обращеніе трезвучія называется, слѣдовательно,
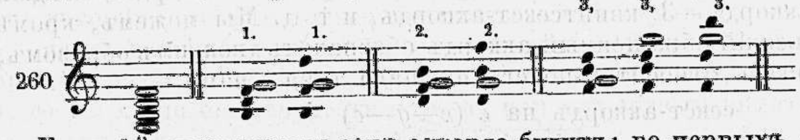
секст-аккордомъ,

(здѣсь берется въ расчетъ одно только разстояніе отъ *e*, какъ низшаго тона, до *c*), а второе—

квартсекст-аккордомъ,

ибо *g*—*c* есть кварта, а *g*—*e*—секста.

Септ-аккордъ, имѣющій, кромѣ основнаго тона, еще три тона, изъ коихъ каждый можетъ сдѣлаться низшимъ, имѣетъ, вслѣдствіе того, и три обращенія:



Главнѣйшими тонами септ-аккорда будутъ: во-первыхъ опять основной тонъ, во-вторыхъ же—септима, обусловливающая собою существованіе септ-аккорда. Измѣряя разстоянія основнаго тона (*g*) и септимы (*f*) отъ соотвѣтствующаго, каждый разъ, низшаго тона, мы находимъ, что первое обращеніе, *h*—*f*, *h*—*g* (обозначенное въ вышепредставленномъ примѣрѣ цифрами 1, 1), должно называться

квинтсекст-аккордомъ,

второе, *d*—*f*, *d*—*g* (обозначенное цифрами 2, 2),—

терцкварт-аккордомъ,

и, наконецъ, третье, *f*—*g* (обозначенное цифрами 3, 3, 3),—

секунд-аккордомъ *).

*) Нѣкоторые музыканты употребляютъ вмѣсто этихъ названій слѣдующія, для насъ также понятныя: секстквинт-аккордъ, квартерц-аккордъ, секундквартсекст-аккордъ (удлиненіе этого названія совершенно излишне).

Нужно замѣтить, что опредѣленіе обращенія обусловливается только положеніемъ низшаго тона, положеніе же остальныхъ тоновъ при этомъ не принимается во вниманіе. Такъ напр. если въ трезвучіи *c—e—g* терція *e* сдѣлается низшимъ тономъ, то оно превратится въ секст-аккордъ, не смотря на то, будутъ ли остальные тоны расположены въ порядкѣ *g—c*, или *c—g*.

Точно также могутъ быть обращаемы и нон-аккорды, но не иначе, какъ съ перестановкою тоновъ, во избѣжаніе неминуемой, въ противномъ случаѣ, запутанности и смѣшенія тоновъ аккорда. Здѣсь для примѣра

261 а. б.

приведены два первыя обращенія нон-аккорда; въ *а.* они представлены безъ перестановокъ, и потому до того запутаны, что не годятся къ употребленію; въ *б.* же—съ перестановками или, лучше сказать, съ разъединеніемъ тоновъ, и, слѣдовательно, годны къ употребленію. Впрочемъ, обращенія нон-аккордовъ не получили особенныхъ названій, потому что употребляются еще рѣже, чѣмъ самые нон-аккорды.

Все, сообщенное нами относительно перемѣщенія одного трезвучія, септ-аккорда или нон-аккорда, относится и до всякихъ другихъ трезвучій септ- или нон-аккордовъ. Т. е. всякое трезвучіе имѣетъ 2 обращенія: секст—и квартсекст-аккорды; каждый септ-аккордъ—3: квинтсекст-аккордъ, и т. д. Мы можемъ, кромѣ того, всякій обращенный аккордъ обозначать двоякимъ образомъ, вопервыхъ относительно его низшаго тона, напр.

секст-аккордъ на *e* (*e—g—c*)

квартсекст-аккордъ на *f* (*f—h—d*),

вовторыхъ относительно его происхожденія, напр.

секст-аккордъ (большаго или малаго) трезвучія на *c*, и т. д.

Хотя послѣднее обозначеніе и не столь просто, какъ первое, но за то оно болѣе поучительно для каждаго начинающаго; ибо мы знаемъ, что обращеніе есть только бросающееся въ глаза явленіе въ аккордѣ, но отнюдь не измѣненіе его сущности.

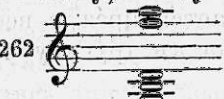
Аккордъ

g—h—d—f.

остается доминат-аккордомъ, будетъ ли низшимъ тономъ *g*, или *h*, или *d*, или *f*, причемъ постоянно *g* будетъ его основнымъ тономъ, а *f*—септимою, и вообще все, что было и будетъ еще о нихъ сказано, сохраняется для нихъ въ

полной силѣ. Однако, запоминаніе всѣхъ названій этихъ обращеній было бы затруднительно. Основной тонъ, какъ незыблемая основа аккорда, могъ бы, кажется, повсюду сохранять это свое названіе; остальные же интервалы, въ обращеніяхъ, измѣряются, какъ это мы уже и дѣлали, отъ соотвѣтствующаго каждый разъ низшаго тона; такъ, въ квинтсекст-аккордѣ *h—d—f—g*, *d* (бывшая квинта) будетъ терціей этого аккорда, *f* (бывшая септима)—квинтой и, если угодно, *g* (основной тонъ) секстой.

Какимъ же образомъ узнается аккордъ, измѣненный различными перестановками и обращеніями? Для этого переносятъ тоны въ верхнія или нижнія октавы до тѣхъ поръ, пока они не распредѣлятся по терціямъ, т. е. стараются дать аккорду его первоначальное, терцеобразное устройство. При этомъ, конечно, оставляютъ безъ перемѣщенія тѣ тоны, которые уже и безъ того распредѣлены по терціямъ. Если-бы мы, напр., затруднялись опредѣлить, къ какому аккорду принадлежитъ первое обращеніе, представленное въ прим. 261 (*б.*), то, прежде всего, *h—d* и *f—a* должны остаться нетронутыми, ибо это суть терціи. Но *d* и *g*, или *g* и *f* не составляютъ терцій, что главнымъ образомъ зависитъ отъ положенія *g*; поэтому перестанавливаемъ *g* въ низшую октаву,—получаемъ слѣдующій аккордъ



въ которомъ стоитъ только понизить одною октавою ноты *f—a*, и мы получимъ аккордъ въ основномъ его видѣ. Если бы мы не признали, что главную помѣху составляетъ положеніе *g*, то мы могли бы перенести на одну или двѣ октавы внизъ *f—a*:

263

но въ такомъ случаѣ ошибка наша была бы очевидна, и намъ осталось бы тогда одно только средство—переставить на октаву вверхъ *h—d*:

264

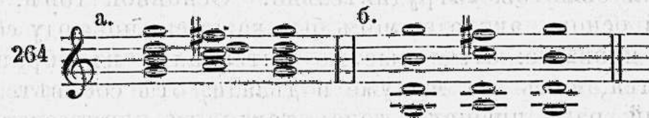
Все это легко угадывается при нѣкоторомъ навыкѣ.

Будутъ ли аккорды необращенными (основными) или обра-щенными, во всякомъ случаѣ они могутъ находиться или

5. *Въ тѣсномъ, или въ широкомъ (разсѣянномъ) расположеніи*,

т. е. могутъ составлять или сжатую, или разсѣянную гармонію. Гармонія называется сжатою, если всѣ, составляющія

аккордъ, интервалы, или же большая часть ихъ, находятся другъ отъ друга въ возможно близкихъ разстоянiяхъ (*a.*),



разсѣянною—въ томъ случаѣ, когда они другъ отъ друга раскинуты (*б.*), т. е. когда они не занимаютъ ближайшихъ мѣстъ къ основному тону или верхнему голосу.

Все вышесказанное показываетъ только, въ какихъ формахъ могутъ употребляться аккорды. Но главное ихъ употребленiе, естественно, состоитъ въ ихъ взаимномъ послѣдовательномъ

б. *Соединенiи*,

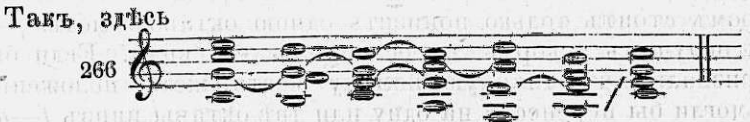
или, лучше сказать, въ движенiи составляющихъ ихъ голосовъ, чрезъ эти аккорды. Объ этомъ могутъ быть здѣсь даны только самыя необходимыя свѣдѣнiя; дальнѣйшее же разсмотрѣнiе относится къ ученiю о композицiи.

Обыкновенно аккорды должны имѣть

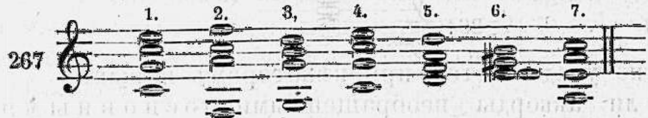
а. *Взаимную связь.*

Связь эта обусловливается прежде всего тѣмъ, что, при переходѣ отъ одного аккорда къ другому, ихъ связываютъ общiе имъ тоны.

Такъ, здѣсь



первые 3 аккорда связаны посредствомъ *g*, третiй и четвертый посредствомъ *c* и *e*, четвертый и пятый посредствомъ *a*, пятый и шестой помощью *d*, шестой и седьмой посредствомъ *g*. Другаго рода взаимная связь существуетъ въ такихъ аккордахъ, которые могутъ быть разсматриваемы какъ тоническiе аккорды ближайшихъ или родственныхъ между собою видовъ. Такъ



аккорды 1 и 2, 3 и 4 суть тоническiе трезвучiя родственныхъ между собою видовъ (стр. 68); аккорды же 2 и 3, 4 и 5, 5 и 6, хотя и не имѣютъ между собою общей связывающей ноты, тѣмъ не менѣе, однако, принадлежатъ къ весьма близкимъ видамъ (*F—M.* и *G—M.*, *C—M.* и *D—m.*, и *D—m.* и доминантное

трезвучiе отъ *A—m.*). Послѣднiй случай указываетъ на дальнѣйшее значенiе взаимной связи аккордовъ.—Третiй видъ ея состоитъ, наконецъ, въ томъ, что аккорды имѣютъ склонность или необходимость переходить другъ въ друга или, лучше сказать, разрѣшаться въ другiе аккорды, о чемъ будетъ говориться на стр. 230.

Далѣе, обыкновенно должно избѣгать нѣкоторыхъ такъ называемыхъ

б. *Неправильныхъ ходовъ.*
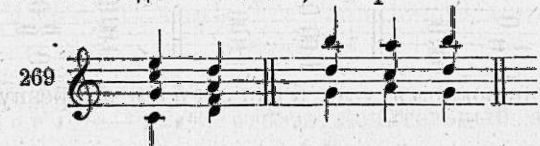
Когда два голоса движутся въ октавахъ или квинтахъ,
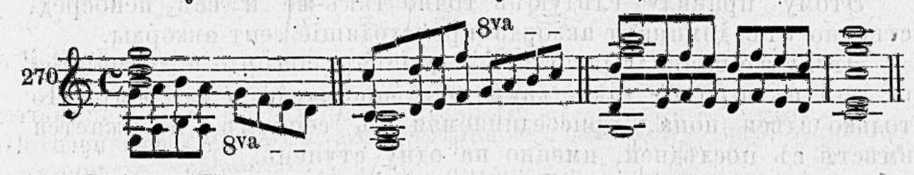


то это во многихъ случаяхъ производитъ непрiятное впечатлѣнiе; въ иныхъ же случаяхъ—нѣтъ. Подобнаго рода движенiя называютъ

неправильными квинтами и октавами *),

или же просто квинтами,—октавами.—Пока не будетъ обнаружено, при какихъ обстоятельствахъ существованiе квинтъ и октавъ можетъ быть допущено, лучше держаться вышеприведеннаго запрещенiя, стараясь давать аккордамъ какое нибудь другое положенiе или ходъ голосовъ, напр.

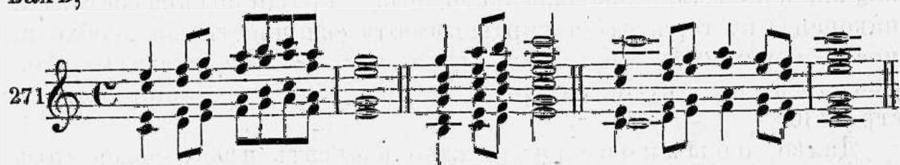


Вышеприведенное правило не относится, однако, до такихъ октавъ, которыя, не имѣя промежуточныхъ тоновъ, служатъ только или усиленiемъ какаго нибудь голоса,



*) Мы рѣшились лучше вовсе не упоминать о нѣкоторыхъ, иногда точно также сомнительныхъ, ходахъ, о такъ называемыхъ скрытыхъ квинтахъ и октавахъ и т. д., для того чтобы не обременять ученика многими фактами, которые здѣсь невозможно представить во всей необходимой ихъ полнотѣ. Эта же причина заставила насъ ограничиться весьма немногимъ, относительно ученiя объ удвоенiи такихъ тоновъ, которые необходимо требуютъ извѣстнаго движенiя (разрѣшенiя).

или же удвоенiемъ двухъ или трехъ голосовъ въ высшихъ октавахъ,



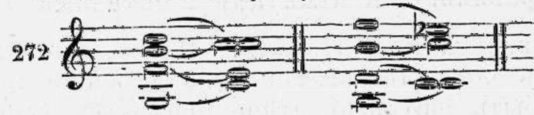
т. е. которыя представляются просто въ видѣ пополняющихъ и усиливающихъ удвоенiй.

Наконецъ, обыкновенно нѣкоторые аккорды требуютъ за собою

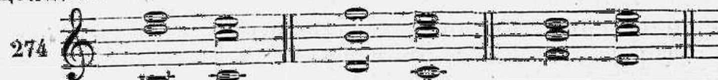
в. *Опредѣленныхъ разрѣшенiй*,

т. е. передвиженiй нѣкоторыхъ или всѣхъ тоновъ въ опредѣленные тоны другаго опредѣленнаго аккорда.

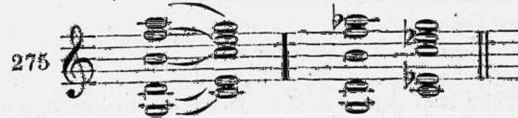
Въ доминант-аккордѣ обыкновенно
основной тонъ переходитъ въ тонику,
терцiя его на одну ступень вверхъ, а
септима на одну ступень внизъ



Септима и терцiя удерживаютъ склонность къ означенному переходу, какъ въ обращенiяхъ,



такъ и въ производномъ уменьшенномъ трезвучiи съ его обращенiями



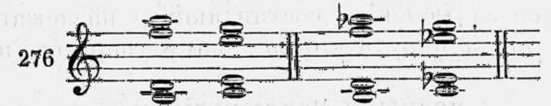
Этому правилу слѣдуютъ точно такъ-же и всѣ непосредственно отъ доминант-аккорда происходящiе септ-аккорды.

Этому же правилу разрѣшенiя доминант-аккорда подчиняются и нон-аккорды, такъ какъ они происходятъ изъ него. Но только здѣсь нона, присоединяемая къ септимѣ, понижается вмѣстѣ съ послѣдней, именно на одну ступень.

275

Происходящiе отъ нон-аккордовъ септ-аккорды суть ничто иное, какъ нон-аккорды безъ основныхъ тоновъ;

вслѣдствiе того, всѣ тоны ихъ движутся точно такъ-же, какъ и въ нон-аккордахъ



Обращенiя этихъ аккордовъ удерживаютъ тѣ-же самыя движенiя



Указавъ на обыкновенное употребленiе аккордовъ, подробное разсмотрѣнiе которыхъ относится къ ученiю о композицiи, мы должны обстоятельнѣе коснуться еще двухъ способовъ ихъ примѣненiй.

7. *Заключенiе (кадансъ).*

Обыкновенно всякое художественное произведенiе и, слѣдовательно, всякая музыкальная пьеса, стремится заключиться опредѣленнымъ, удовлетворительнымъ образомъ. Чѣмъ же это достигается?

Гармонически — посредствомъ главнѣйшихъ аккордовъ избраннаго вида, а именно посредствомъ соединенiя

доминант-аккорда

съ тоническимъ трезвучiемъ
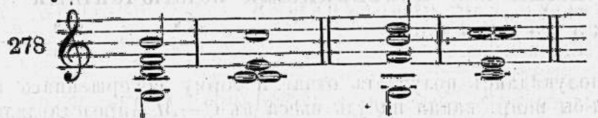
и притомъ не въ обращенiяхъ, а въ основномъ ихъ положенiи.

Мелодически — тѣмъ, что главнѣйшiй тонъ,

тоника,

является въ главнѣйшихъ голосахъ: верхнемъ и нижнемъ.

Ритмически — тѣмъ, что заключительный аккордъ составляетъ главную часть такта. Здѣсь
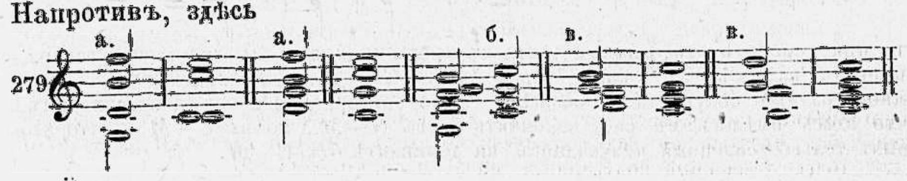


представлены два

совершенныя заключенiя,

они удовлетворяютъ въ отдѣльности каждому изъ вышеназванныхъ требованiй.

Напротивъ, здѣсь



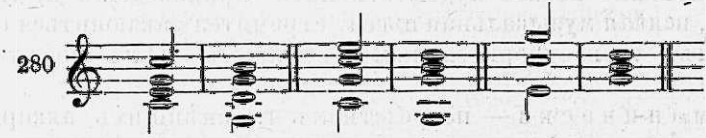
приведены заключенія несовершенныя: въ *а.* въ мелодическомъ въ *б.* въ ритмическомъ, въ *в.* въ гармоническомъ отношеніяхъ.

Совершенное заключеніе, составляющее надлежащій, истинный конецъ какой нибудь формы, напр. періода, поэтому называется
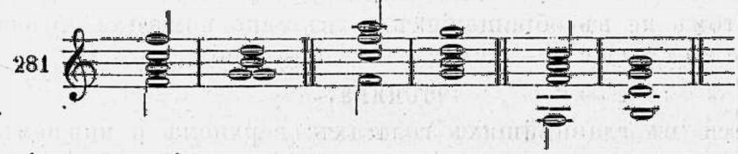
полнымъ заключеніемъ

или полнымъ кадансомъ.

Но какимъ же образомъ заключается первое предложеніе періода (стр. 196)? Заключеніе цѣлаго періода или, что все равно, его втораго предложенія, состояло въ переходѣ съ доминанты на тонику. Подобно тому, какъ первое и второе предложенія представляютъ взаимную противуположность, обусловливаемую противуположностью направленій ихъ мелодіи, и заключеніе перваго предложенія будетъ діаметрально—противуположнымъ окончанію втораго предложенія или всего періода. Слѣдовательно, окончаніе перваго предложенія состоитъ въ обратномъ заключеніи, т. е. съ тоники на доминанту.



Однако, иногда вмѣсто тоническаго трезвучія употребляютъ аккордъ нижней доминанты (третій важнѣйшій аккордъ) образуя это полу-окончаніе такимъ образомъ:
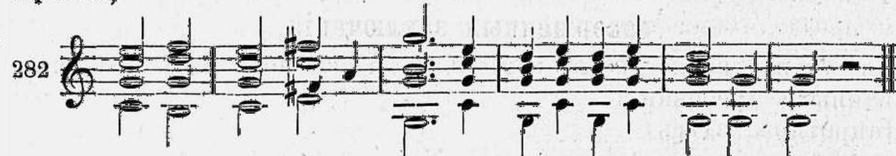


Такія окончанія называются

неполными или половинными заключеніями *),

или полукадансами.
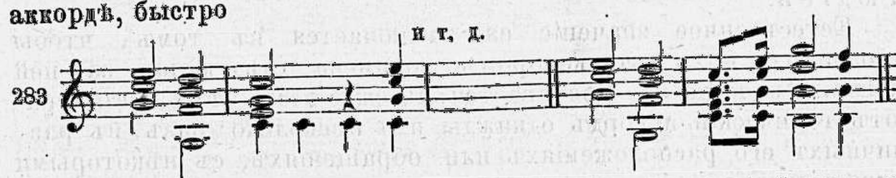
*) Иногда полукадансъ получаетъ отчасти форму совершеннаго полнаго заключенія. Если-бы напр. какая нибудь пьеса въ *C—M.* представлялась такимъ образомъ,



то при переходѣ отъ втораго такта къ третьему можно бы, собственно говоря, принять кадансъ за полный, притомъ въ *G — M.*; во слѣдующіе за тѣмъ многократные полукадансы, особенно часто повторяемое *c—e—g*, показываютъ, что здѣсь имѣлось въ виду закончить не въ *G—M.*, но въ *C—M.* и что это былъ только усиленный полукадансъ на доминантѣ отъ *C—M.*
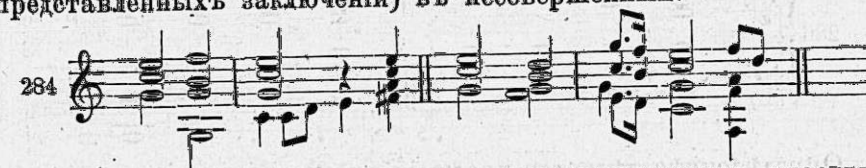
Припомнимъ теперь объ упомянутыхъ нами на стр. 197 придаткахъ, которые увеличивали собою объемъ періодовъ. Придатокъ есть принадлежность самаго періода, но онъ вступаетъ тогда, когда періодъ собственно долженъ бы былъ закончиться. Чѣмъ-же, спрашивается, связываются эти части между собою?

Вопервыхъ тѣмъ, что совершенно заключаютъ періодъ, но тотчасъ за тѣмъ, не останавливаясь на заключительномъ аккордѣ, быстро

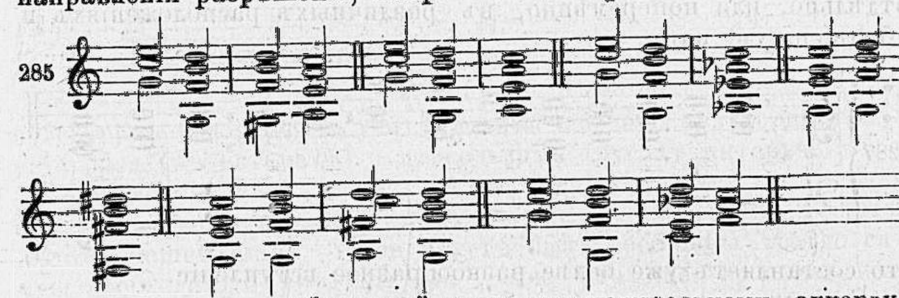


идутъ дальше. Пристегиваніе это, конечно, чисто внѣшнее и мало удовлетворяетъ.

Вовторыхъ превращеніемъ каданса періода (напр. вышепредставленныхъ заключеній) въ несовершенный:



Въ третьихъ тѣмъ, что даютъ доминант-аккорду, участвующему въ заключеніи, уклоняющееся отъ первоначальнаго его направленія разрѣшеніе, напр. такимъ образомъ:



и вмѣсто того, чтобы перейти къ заключительному аккорду, переходятъ въ какой нибудь другой видъ, въ которомъ начинается придатокъ, снова возвращаются къ главному виду и имъ уже дѣйствительно заканчиваютъ все предложеніе. Подобный поворотъ къ новому виду, заступающему мѣсто настоящаго и надлежащимъ образомъ веденнаго заключенія, называется

ложнымъ или прерваннымъ заключеніемъ *)

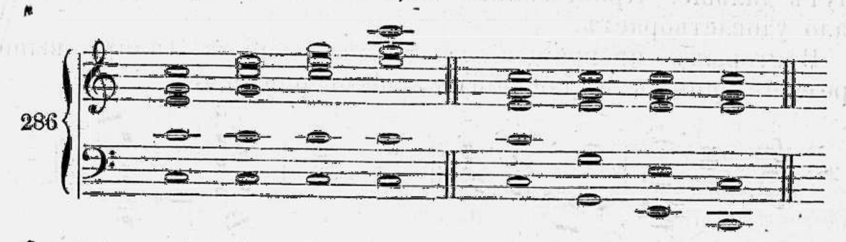
(или ложнымъ или прерваннымъ кадансомъ).

*) Упомянемъ здѣсь еще о томъ, что способъ движенія четырехъ голосовъ, для составленія каданса (напр. изъ доминант-аккорда въ тоническое трезвучіе)

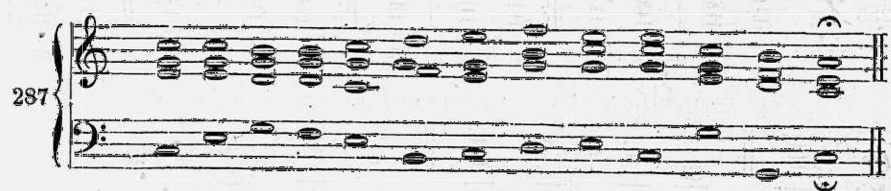
8. *Прелюдія.*

По нѣкоторымъ причинамъ бываетъ иногда нужно до начала исполненія пьесы сдѣлать къ ней музыкальное вступленіе, напр. для того чтобы привлечь вниманіе слушателей или обозначить для пѣвца тотъ тонъ, съ котораго онъ долженъ начать свое пѣніе, и т. д. Подобнаго рода вступленіе называется прелюдіей.

Естественное значеніе ея заключается въ томъ, чтобы обозначить видъ въ которомъ сочинена слѣдующая за ней пьеса. Чѣмъ же это достигается? Прежде всего тѣмъ, что играютъ тоническій аккордъ однажды или нѣсколько разъ въ различныхъ его расположеніяхъ или обращеніяхъ, съ нѣкоторыми удвоеніями, вверхъ или внизъ, и т. д.
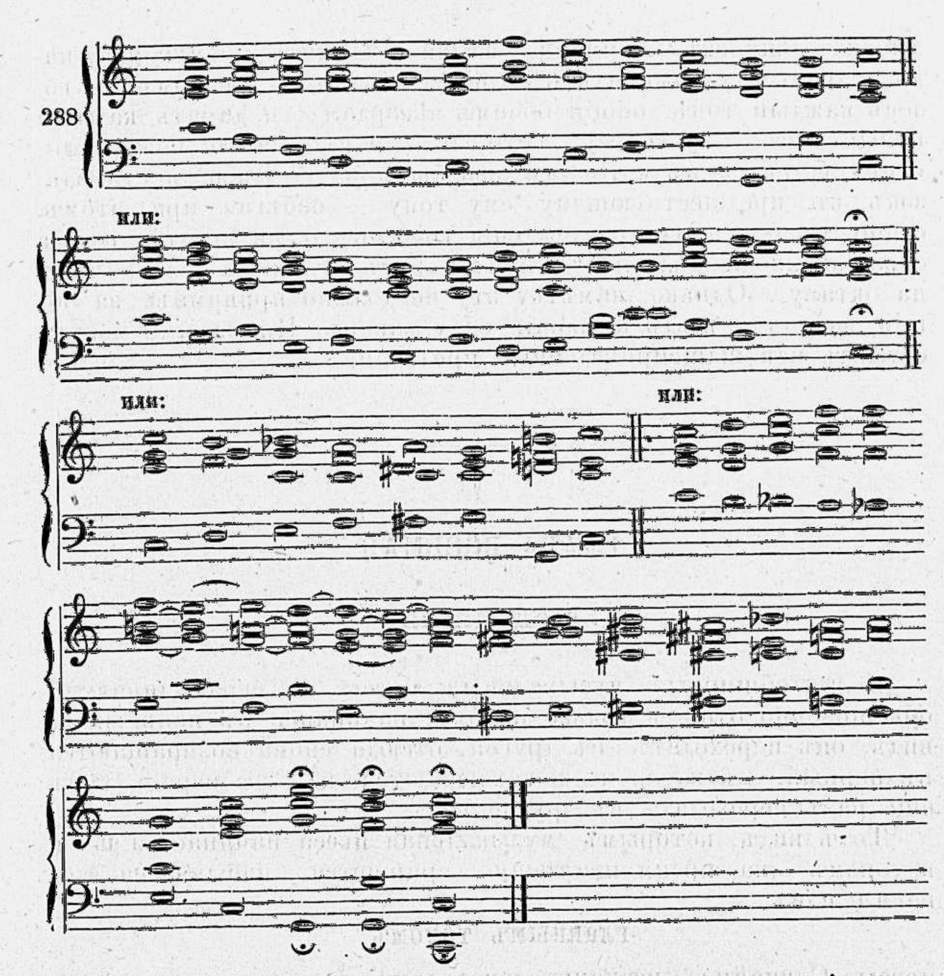


Опредѣленнѣе дѣлается прелюдія чрезъ соединеніе доминант-аккорда съ тоническимъ трезвучіемъ, какъ въ пр. 278. И здѣсь, точно такъ-же, оба аккорда могутъ быть взяты или каждый отдѣльно, или попеременно, въ различныхъ расположеніяхъ и обращеніяхъ, напр.



что составляетъ уже болѣе разнообразное вступленіе.

Наконецъ, еще полнѣе и богаче дѣлается прелюдія помощью соединенія ближайшихъ родственныхъ аккордовъ, или даже гармоній, принадлежащихъ болѣе или менѣе близкимъ или отдаленнымъ видамъ, напр.

или даже полукаданса, въ старой теоріи былъ извѣстенъ подъ названіемъ *Klausel*; а переходъ каждаго голоса изъ доминант-аккорда (или другаго какаго нибудь предъидущаго аккорда) въ заключительный аккордъ получалъ свое названіе отъ каждаго изъ голосовъ въ отдѣльности: дискантовая клаузула, альтовая, теноровая, басовая.— Но къ чему опутывать себя столь многими названіями въ такомъ простомъ и удобопонятномъ дѣлѣ?



здѣсь рядъ аккордовъ звучитъ полнѣе и богаче, вслѣдствіе удвоеній баса (въ октавахъ) и нѣсколькихъ другихъ интерваловъ.

Изъясненіе какъ этихъ, такъ и встрѣчающихся въ пр. 285 аккордовъ, заимствованныхъ изъ чуждыхъ видовъ, послѣдуетъ въ слѣдующей главѣ. Здѣсь могутъ быть сообщены только самыя необходимыя свѣдѣнія для тѣхъ, кто еще не сталъ или быть можетъ никогда не станетъ заниматься композиціей. Всѣ остальныя, болѣе подробныя, богатыя и интересныя, свѣдѣнія предоставляются спеціальному изученію теоріи композиціи или же удачѣ и наблюдательности дѣлающаго попытки къ сочиненію. Здѣсь, разумѣется, не можетъ быть и рѣчи о томъ, чтобы, дать сколько нибудь полное разъясненіе какаго бы нибыло закона искуства; тѣмъ не менѣе, однако, мы, въ настоящемъ случаѣ, предлагаемъ диллетанту, въ видѣ временной помощи, совѣтъ, который можетъ предохранить его отъ

многихъ ошибокъ. А именно: желая соединить два аккорда, надо стараться удерживать въ той же октавѣ и въ томъ же голосѣ каждый тонъ, общій обоимъ аккордамъ, и давать каждый новый тонъ тому голосу, который удобнѣе всего можетъ достигнуть его и въ которомъ онъ былъ-бы по возможности близокъ къ предшествующему ему тону — избѣгая при этомъ, слишкомъ большаго расхожденія голосовъ (три верхніе голоса обыкновенно не должны удаляться другъ отъ друга болѣе, чѣмъ на октаву). Однако, замѣтку эту не должно принимать за общій, всегда и вездѣ имѣющій силу, законъ. Примѣрами могутъ служить всѣ вышеприведенныя прелюдіи.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Модуляція.

Болѣе обширныя музыкальныя пьесы не ограничиваются обыкновенно однимъ только видомъ; начинаясь въ извѣстномъ видѣ, онѣ переходятъ въ другой, отсюда снова возвращаются въ первый, въ которомъ и заключаются, или же передъ тѣмъ еще разъ переходятъ въ другой видъ.

Тотъ видъ, которымъ музыкальная пьеса начинается и въ которомъ она преимущественно вращается, называется тономъ или

главнымъ тономъ,

пьесы. Случайное, незначительное отступленіе отъ этого тона (вида) въ другой, называется

уклоненіемъ.

Если вновь вступившій тонъ сохраняется довольно долго, такъ что въ немъ являются даже нѣсколько предложеній, то вступленіе въ такой новый видъ называется

переходомъ.

Совокупность же всего этого, т. е. уклоненія и переходы изъ одного тона въ другой, равно какъ и возвращеніе въ главный тонъ, называется

модуляціей.

И такъ, если говорятъ: пьеса эта начинается въ томъ или другомъ тонѣ, уклонется въ такіе и такіе-то виды, переходитъ въ тѣ или въ другіе тоны и снова возвращается, наконецъ, къ главному тону,—то описываютъ этимъ ея модуляцію.

Впрочемъ, въ болѣе обширномъ смыслѣ, модуляціей называется и вообще все гармоническое построеніе пьесы.

Нѣкоторое знакомство съ модуляціей полезно для каждаго занимающагося музыкою, хоть бы для того только, чтобы онъ всегда могъ знать, въ какомъ тонѣ онъ играетъ, и вслѣдствіе этого легче и увереннѣе брать ноты, аккорды и т. д., даже съ нѣкоторой увѣренностью угадывать иные обороты (напр. разрѣшенія септ-и нон-аккордовъ). Разумѣется, здѣсь могутъ быть сообщены только необходимѣйшія свѣдѣнія; полное же разсмотрѣніе этого предмета подлежитъ ученію о композиціи.

А. *Законъ модуляціи.*

Куда, въ какіе виды, должно или можно модулировать?

На вопросъ этотъ, вообще можно отвѣтить, что главный тонъ долженъ занимать бо́льшую часть пьесы и заканчивать ее. Къ нему примыкаютъ *) обыкновенно,

ближайшіе родственные виды обѣихъ доминантъ

и

параллельные виды главнаго тона и обѣихъ доминантъ

и уже затѣмъ только, въ меньшей степени, могутъ быть употребляемы, по порядку, болѣе отдаленные виды. Послѣдніе употребляются обыкновенно только для уклоненій, первые же служатъ для представленія въ нихъ болѣе выдающихся частей цѣлаго.

Въ мажорныхъ пьесахъ важнѣйшимъ видомъ (послѣ главнаго тона) считается, однако,

видъ верхней доминанты,

въ минорныхъ же—

параллельный мажорный видъ.

Мы не можемъ здѣсь входить въ многочисленныя исключенія и въ дальнѣйшее разъясненіе этого правила.

Б. *Средства модуляціи.*

Какимъ образомъ производятся уклоненія? На вопросъ этотъ отвѣтить очень легко, стоитъ только вспомнить, что уклоненіе есть ничто иное, какъ смѣна одного вида другимъ т. е. тоновъ

---

*) Смотри страницу 221.

одного вида тонами другаго. Мы уклоняемся отъ *C—M.* въ *E♭—M.*, смѣняя гамму перваго вида

c—d—e—f—g—a—h—c,

слѣдующей:

e♭—f—g—a♭—b—c—d—e♭,

и принимая ее уже за основу сочиненія въ мѣстѣ уклоненія.

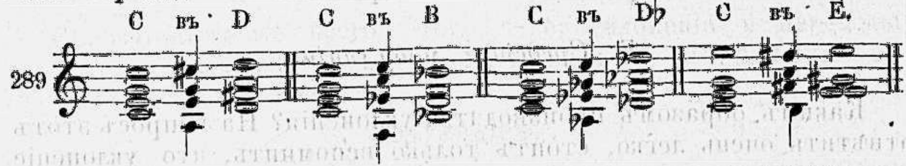
Но виды вѣдь разнятся между собою не всѣми тонами, а только нѣкоторыми изъ нихъ; такъ напр. *E♭—M.* сходенъ съ *C—M.* по тонамъ *f, c, g* и *d*, а различается тонами *e♭, a♭* и *b*. Слѣдовательно, намъ нужно обращать вниманія не на всѣ ступени тоновъ, но только на однѣ уклоняющіяся, напр., при переходѣ изъ *C—M.* въ *E♭—M.*, только на тоны *e♭, a♭* и *b*.

Однако, и это оказывается неудовлетворительнымъ. Тоны *e♭, a♭* и *b* свойственны не только виду *E♭—M.*, но также и *A♭—M.*, *D♭—M.*, и т. д., такъ что появленіе ихъ, убѣждая насъ въ томъ, что мы уже болѣе не въ *C—M.*, еще не указываетъ намъ на то, находимся ли мы въ *E♭—M.*, или нѣтъ; ибо мы можемъ находиться при этомъ также и въ *A♭—M.*, *D♭—M.* и т. д.

Поэтому слѣдуетъ пріискать болѣе точный отличительный признакъ; такимъ то признакомъ является
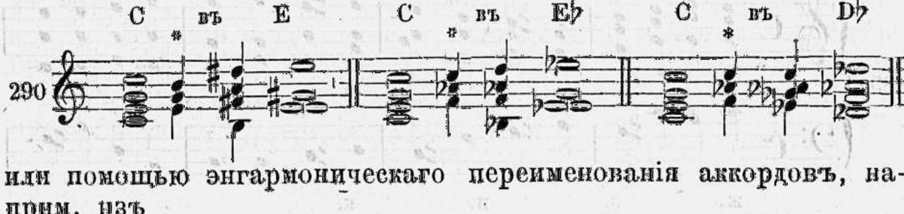
доминант-аккордъ,

ибо доминант-аккордъ какаго нибудь вида (мажорнаго или минорнаго) не встрѣчается (стр. 219) ни въ какомъ другомъ видѣ, служитъ, поэтому, точнѣйшимъ признакомъ его появленія. На стр. 219, мы напр. видѣли, что доминант-аккордъ *g—h—d—f* возможенъ только или въ *C—M.* или въ *C—m.* Поэтому, если названный аккордъ встрѣтится въ пьесѣ, написанной въ *G—M.*, *D—M.*, *F—M.*, *B—M.*, или какомъ нибудь другомъ видѣ, то онъ покажетъ намъ, что мы уже болѣе не въ первоначальномъ видѣ, но находимся или въ *C—M.* или въ *C—m.* Наоборотъ: если мы находимся въ *C—M.*, и вдругъ является доминант-аккордъ *e—g♯—h—d*, то онъ покажетъ намъ, что мы уже не въ *C—M.*, но въ *A—M.*, или въ *A—m.* Для ясности, на прим. 289, представлено нѣсколько модуляцій съ таковымъ аккордомъ. Здѣсь показаны переходы изъ
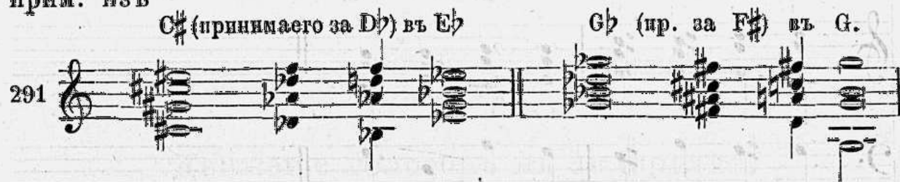


Вслѣдствіе того, что доминант-аккордъ является въ этомъ случаѣ не только вѣрнѣйшимъ признакомъ, но также и вѣрнѣйшимъ средствомъ къ уклоненію, то этимъ самымъ, еще

сильнѣе оправдывается его названіе (стр. 222); ибо онъ ставитъ отъ себя въ зависимость, обусловливаетъ собою, модуляцію (господствуетъ). Модуляція въ другіе виды часто облегчается и дѣлается болѣе плавною помощью посредствующихъ аккордовъ (обозначенныхъ на нижеслѣдующемъ примѣрѣ звѣздочкой), напр. изъ:



или помощью энгармоническаго переименованія аккордовъ, наприм. изъ



Въ модуляціонномъ значеніи доминант-аккорда вполнѣ принимаютъ участіе и оба

нон-аккорда,

ибо въ составъ ихъ входитъ весь доминант-аккордъ, а слѣдовательно они заключаютъ въ себѣ и всѣ его признаки вида; кромѣ того они обозначаютъ еще и родъ (т. е. мажоръ или миноръ), даже въ случайныхъ уклоненіяхъ,—хотя вслѣдъ за малымъ нон-аккордѣ иногда, вмѣсто ожидаемаго минора, ставятъ мажоръ.

Далѣе, въ модуляціонномъ значеніи доминант-аккорда принимаютъ участіе и производные отъ нон-аккордовъ септ-аккорды и уменьшенное трезвучіе, но только съ меньшею опредѣленностью *). Даже большое или малое трезвучія, а
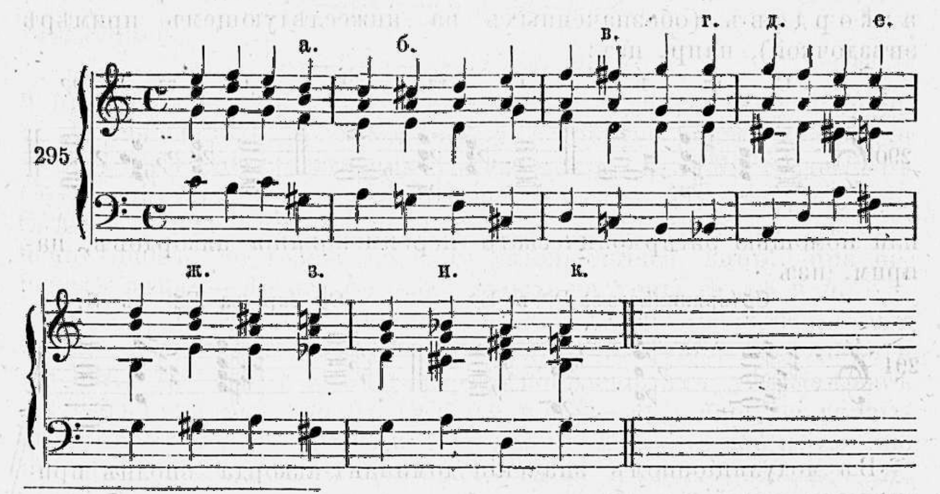
*) Изъ всѣхъ аккордовъ, служащихъ къ уклоненіямъ, самымъ ловкимъ является уменьшенный септ-аккордъ. Въ угожденіе дилетантамъ, которые, прежде чѣмъ возьмутся за изученіе композиціи, пожелаютъ прелюдировать и фантазировать, мы представляемъ здѣсь краткій обзоръ этого всемірнаго конька всѣхъ тѣхъ, кто жаждетъ уклоненій. Уменьшенный септ-аккордъ своеобразенъ именно потому, что обращенія его звучатъ опять таки какъ уменьшенные септ-аккорды. Причина этому заключается въ томъ, что весь онъ состоитъ только изъ малыхъ терцій; если основной тонъ помѣщается надъ септимой, то образуется увеличенная секунда, напр.

A-m. или F♯-m.
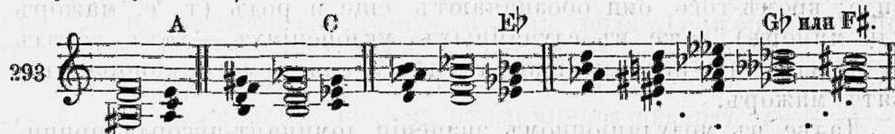
292

при перемѣщеніи аккорда *g♯—h—d—f* получится увеличенная секунда *f—g♯*. Но послѣдняя энгармонически тождественна (равна) съ малой терціей *e♯—g♯*; значитъ, образуется новый уменьшенный септ-аккордъ *e♯—g♯—h—d*, ве-
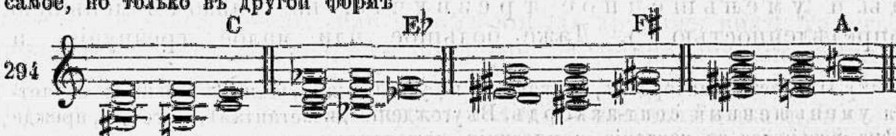
въ иныхъ случаяхъ даже и отдѣльные тоны *), могутъ служить болѣе или менѣе вѣрнымъ средствомъ къ уклоненію; однако, полное свѣдѣніе объ этомъ можетъ дать только ученіе о композиціи. Здѣсь



дущій къ новому виду. И такъ, каждый уменьшенный септ-аккордъ служитъ, какъ бы, ключемъ къ четыремъ различнымъ видамъ, а именно, къ тому тону, въ которомъ мы находимся и къ тремъ уклоненіямъ; такъ напр. уменьшенный аккордъ въ A-*m*. (*g♯—h—d—f*) даетъ чрезъ энгармоническія преобразованія слѣдующія уклоненія, включая сюда и самый видъ *A-m*.!



Понижая каждый разъ новый низшій тонъ на полутонъ, мы получимъ тоже самое, но только въ другой формѣ



О нѣкоторыхъ другихъ преобразованіяхъ мы не упоминаемъ; болѣе подробный обзоръ и разсмотрѣніе ихъ относятся къ ученію о композиціи.

*) Исходя отсюда, прежняя теорія связывала ученіе о модуляціи съ такъ называемыми **вводными тонами**. Вводнымъ тономъ долженствовала быть **иногда** седьмая ступень гаммы (напр. въ *C—M.—h*, въ *F—M.—e*), откуда и латинское его названіе: *subsemitonium* (нижній полутонъ) *modi*. Однако же, при переходѣ изъ *C—M.* въ *F—M.*, развѣ можетъ тонъ *e* считаться удовлетворяющимъ или вообще служить признакомъ новаго вида *F—M.*? **Иногда** же вводнымъ тономъ долженствовалъ считаться тотъ тонъ, которымъ одинъ видъ отличался отъ другаго. Значитъ, при переходѣ изъ *C—M.* въ *F—M.*, таковымъ тономъ считалось бы *b*, при переходѣ же изъ *B* въ *F*, имъ было бы уже не *b*, но *e*; слѣдовательно, значеніе вводнаго тона всегда было бы шаткимъ, неопредѣленнымъ. Узнавъ же вполнѣ, въ ученіи о гармоніи (а также въ слѣдующей главѣ,

представлено нѣсколько модуляцій въ родственные виды, соединенныхъ въ одинъ гармоническій ходъ. Начинается онъ въ *C—M.*; въ *а.*, при помощи уменьшеннаго септ-аккорда, онъ переходитъ въ *A—m.*, въ *б.*, при помощи доминант-аккорда или точнѣе, его секунд-аккорда, въ *D—m.*, въ *в.*, посредствомъ такаго же аккорда, въ *G—M.*, который въ *г.*, переходитъ въ *G—m.* и т. д. Въ *и.* и *к.* встрѣчаются также и нон-аккорды;—примѣръ представленъ безъ заключенія, и весь ходъ преисполненъ уклоненій, съ намѣреніемъ представить ихъ въ возможно большемъ числѣ.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Движеніе голосовъ въ аккордахъ.

Съ самаго начала мы уже разсматривали аккорды, какъ результатъ одновременнаго звучанія различныхъ голосовъ *); голоса, мелодія каждаго голоса—вотъ оживляющій моментъ гармоніи,—къ нимъ то мы и возвращаемся снова.

Голоса движутся въ аккордахъ 4-мя способами; мы укажемъ только на сущность этихъ движеній.

1. *Движеніе въ предѣлахъ аккорда.*

Каждый отдѣльный голосъ, а также и нѣсколько голосовъ вмѣстѣ могутъ переходить, въ предѣлахъ аккорда, отъ одного изъ его тоновъ къ другому самымъ разнообразнымъ способомъ. Подобное примѣненіе аккордовъ къ мелодическимъ формамъ называютъ

гармонической фигураціей,
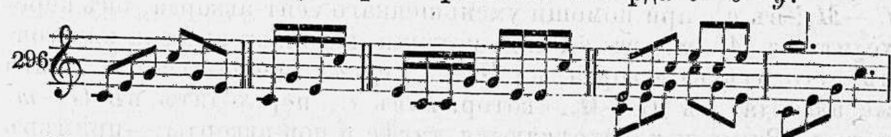
или же, разсматривая его съ точки зрѣнія болѣе гармонической, чѣмъ мелодической,—

въ рубрикѣ 4), что отдѣльные тоны могутъ входить и безъ всякаго вліянія на гармонію и модуляцію,—напр. въ *C—M.* можетъ встрѣтиться *b* и безъ всякаго перехода въ *F—M.*,—мы видимъ, что ученіе о вводномъ тонѣ оказывается крайне неудовлетворительнымъ.

*) Не смотря на то, что даже сама природа **первоначально** производитъ изъ придаточныхъ (частичныхъ) тоновъ колеблющейся струны (*c—e—g—c—e—g*) первый изъ всѣхъ аккордовъ, а вмѣсто съ нимъ (см. примѣчаніе на стр. 45 о развитіи тоновъ) и доминант-аккордъ (*c—e—g—b*) и большой нон-аккордъ (*c—e—g—b—d*). Сравни стр. 151 и сочиненіе автора «ученіе о композиціи» часть I.

разбитіемъ аккордовъ.
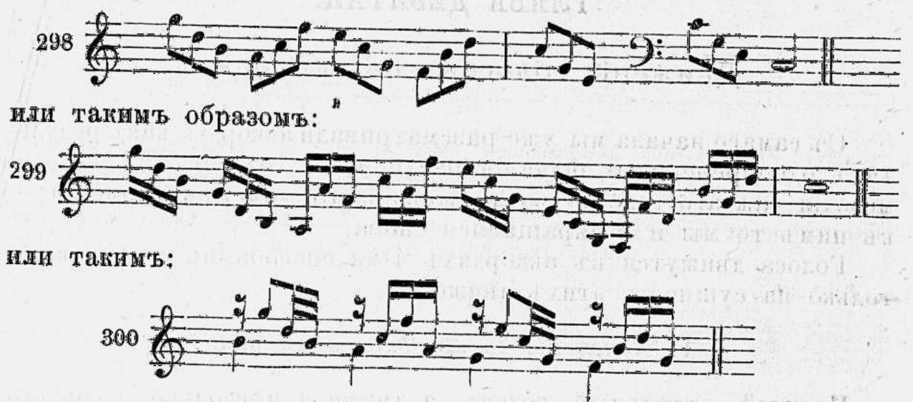
Вотъ нѣсколько примѣровъ разбитія аккорда *c—e—g*.



Мы видимъ здѣсь примѣненіе упомянутой еще на стр. 189 основы мелодіи; само собою разумѣется, что каждый аккордъ, а слѣдовательно и рядъ аккордовъ, напр. хоть этотъ



можетъ разрѣшаться или разбиваться въ мелодіи, или слѣдующимъ образомъ:



или такимъ образомъ:

или такимъ:

и множествомъ другихъ способовъ *).

2. *Одновременное движеніе отъ одного аккорда къ другому.*

Подъ этимъ мы разумѣемъ одновременный переходъ всѣхъ голосовъ отъ одного аккорда къ другому; такіе переходы мы видѣли во всѣхъ приведенныхъ раньше гармоническихъ примѣрахъ (295, 297 и другихъ). При одновременномъ движеніи всѣхъ голосовъ, мы въ каждый изъ взятыхъ моментовъ получаемъ полный аккордъ, такъ, въ прим. 295, сперва аккордъ *c—e—g*, затѣмъ аккордъ *g—h—d—f* и т. д.

Этотъ родъ движенія, не нуждающійся, слѣдовательно, въ дальнѣйшемъ разсмотрѣніи, прямо противуполагается слѣдующему.

*) Разбитый гармоническ й фигураціей аккордъ у насъ обыкновенно называется арпеджіей. *Ред.*
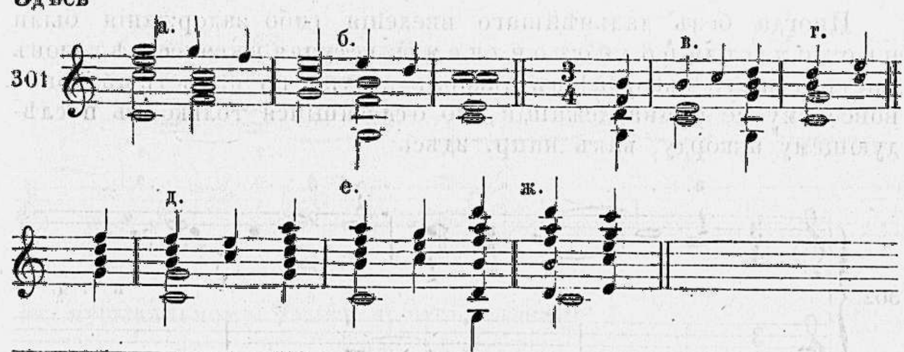
3. *Неодновременное движеніе отъ одного аккорда къ другому.*

Оно состоитъ въ томъ, что одинъ или нѣсколько голосовъ переходятъ ко второму аккорду, между тѣмъ какъ остальные пребываютъ еще въ первомъ. Здѣсь различаются слѣдующія формы:

а. *Задержаніе* *).

Задержаніемъ называемъ мы тонъ одного аккорда, который, при переходѣ аккорда въ другой, тону этому не свойственный, тѣмъ не менѣе задерживается и уже позже разрѣшается въ другой аккордный тонъ.

Здѣсь
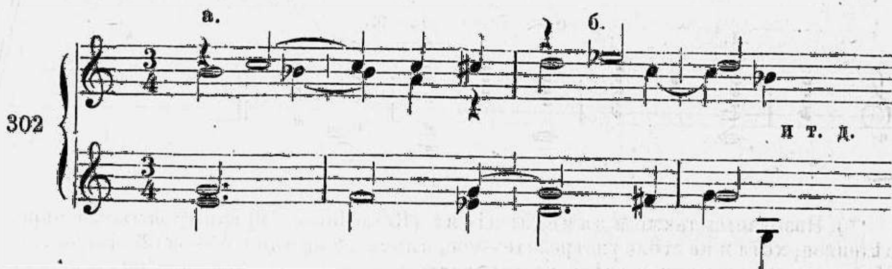


*) Называется также и замедленіемъ (Retardation, Vorhalt); болѣе же опредѣленное, хотя и не столь употребительное, нѣмецкое названіе его—естъ *Aufhalt*.— Мы снова возвращаемся здѣсь къ упомянутымъ уже на стр. 214 такъ называемымъ ундецим-и терцдецим-аккордамъ. Они суть ничто—иное, какъ задержанія передъ однимъ или нѣсколькими тонами слѣдующаго аккорда; мнимый ундецим-аккордъ представленъ въ прим. 301 въ *д.*, терцдецимъ—аккордъ въ *е.* и *ж.* Зная изъ ученія о композиціи, что задерживаемый тонъ не долженъ являться одновременно съ тѣмъ аккординымъ тономъ, мѣсто котораго онъ временно занимаетъ, легко понять, почему эти мнимые аккорды не могутъ имѣть терціи; вмѣсто этой терціи стоятъ задерживаемые тоны (въ вышеприведенномъ примѣрѣ: *f* и *d*). Въ этомъ то и состоитъ неудобство принимать столь легко объяснимую форму за аккордъ, который, хотя и долженъ бы былъ состоять изъ послѣдовательныхъ терцій, считая отъ основнаго тона, вмѣстѣ съ тѣмъ уже сразу, отсутствіемъ терціи, доказываетъ несостоятельность своего строенія терціями. Еслибъ при всемъ этомъ вздумалось принять эти выдуманные аккорды для объясненія показанныхъ въ *е.* и *ж.* задержаній: сколько условій потребовалось бы тогда, для объясненія другихъ задержаній! Или же, въ такомъ случаѣ, надо было бы, съ полнѣйшею непослѣдовательностью, принимать одни задержанія за аккорды, а другія за задержанія. И сколько такихъ двоякихъ, и вслѣдствіе того сбивчивыхъ, правилъ нужно было бы установить для распознаванія нотныхъ группъ (напр. въ прим. 301 при *а.* и *б.* группъ *f—a—c—* (*e♭* или *e*)*—g* и *c—e* (*g*)*—h*), которыя могли бы считаться то настоящими аккордами, то простыми задержаніями, похожими на аккорды, между тѣмъ какъ въ простомъ, ясномъ ученіи о задерживаніи все управляется однимъ закономъ.

*

въ *а.* мы видимъ, какъ тонъ *g* изъ перваго аккорда задерживается сперва въ трезвучіи *f—a—c* и затѣмъ уже измѣняется или (по музыкальному выраженію) разрѣшается въ аккордный тонъ *f*. Въ *б.* задержаннымъ тономъ является *c*, въ *в.*—*h*, въ *г.*—*d* и *h*; послѣдніе разрѣшаются вверхъ, ибо задерживаются снизу, а потому и называются задержаніями снизу, остальные же, въ противуположность имъ, называются задержаніями сверху. Въ *д. е.*, и *ж.* представлены задержанія какъ снизу, такъ и сверху, одновременно; тоны *f* и *a* разрѣшаются внизъ, *h* вверхъ, *d* (въ *ж.*)— одинъ разъ внизъ, а другой разъ вверхъ.

б. *Предъёмъ.*

Иногда безъ дальнѣйшаго введенія (ибо задержанія были вводимы или подготовляемы, вступая въ качествѣ тоновъ предъидущаго аккорда) въ аккордъ вступаетъ извѣстный тонъ, вовсе ему не принадлежащій, но относящійся только къ послѣдующему аккорду, какъ напр. здѣсь



при *а.* въ аккордъ *e — g — h* вступаетъ тонъ *c*, вовсе ему непринадлежащій, но относящійся къ послѣдующему квинт-секстаккорду; или въ *б.* въ аккордъ *d—f♯—d* (тона *a* не хватаетъ, а *g* есть задержаніе) входитъ совершенно чуждый ему тонъ *c♭*, принадлежащій къ нон-аккорду третьей четверти. Подобное преждевременное появленіе тона называютъ предъёмомъ или также антиципаціей.

в. *Покоющійся или выдерживаемый тонъ.*
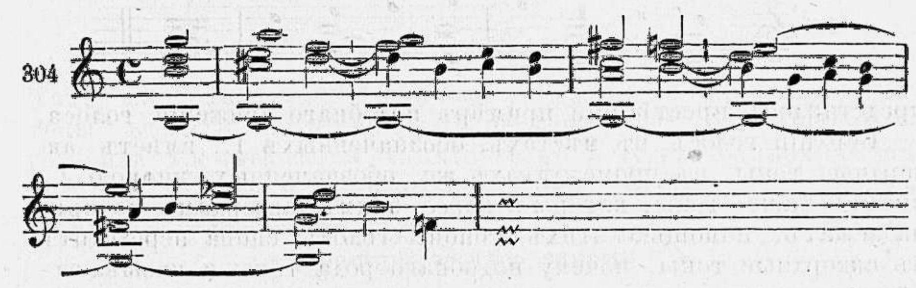
При задержаніяхъ переносили мы тонъ изъ предъидущаго аккорда въ другой, непосредственно за нимъ слѣдующій. Если же мы будемъ держать его во время прохожденія одного или нѣсколькихъ чуждыхъ ему аккордовъ



пока не явится такой аккордъ, которому онъ принадлежитъ, и съ которымъ, слѣдовательно, онъ согласуется, то таковой тонъ называется покоющимся или выдерживаемымъ тономъ.

Тонъ этотъ тѣсно связываетъ между собою всѣ проходящіе надъ нимъ аккорды. Поэтому формою выдерживаемаго тона пользуются въ то время, когда желаютъ съ особенною силою обозначить возвращеніе къ главному тону, послѣ разнообразно и широко развитой модуляціи. Въ этомъ случаѣ обыкновенно держится доминанта въ басу, а надъ нею уже строится болѣе или менѣе распространенный гармоническій ходъ, въ аккордахъ котораго выдерживаемый тонъ является то свойственнымъ (аккорднымъ), то несвойственнымъ (негармоническимъ) тономъ.

Подобное гармоническое сплетеніе, показанное здѣсь



на музыкальномъ языкѣ носитъ названіе

органнаго пункта

или педали.

Выдерживаемый тонъ *g* согласуется (т. е. входитъ какъ аккордный тонъ) съ первымъ аккордомъ *g—h—d*, со слѣдующими же: *a—c♯—e**) и *d—f—a* не согласуется; затѣмъ онъ снова согласуется съ аккордами *g—h—d—f*, *c—e—g*, *g—h—d*, и не согласуется съ *f♯—a—c*, и т. д. Впрочемъ, верхніе голоса подобнаго органнаго пункта (педали) представляются обыкновенно болѣе мелодичными, нежели въ приведенномъ примѣрѣ.

Подобную же форму примѣняютъ иногда и относительно заключительной ноты баса; для этого, удерживая тонику въ басу, представляютъ ходъ верхнихъ голосовъ надъ нимъ въ разнообразнѣйшихъ гармоніяхъ; въ болѣе серьезныхъ, представительныхъ, музыкальныхъ пьесахъ иногда и начало,
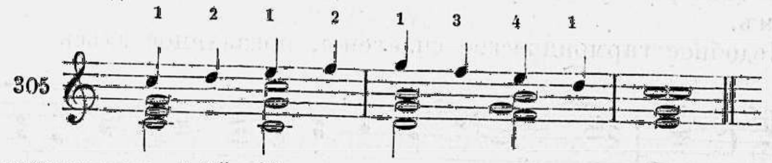
---

*) Не составляетъ ли онъ съ аккордомъ *a—c♯—e* доминант-аккорда *a—c♯—e—g*?

Послѣдній долженъ бы былъ въ такомъ случаѣ разрѣшиться въ аккордъ *d—f♯* (или *f*) —*a*, а *g*, какъ септима (стр. 230), должна была-бы перейти или въ *f* или въ *f♯*; но такъ какъ этого здѣсь не происходитъ, то мы и не въ правѣ разсматривать *g* за аккордный тонъ, т. е. за септиму къ аккорду *a—c♯—e*.

такъ сказать, вѣнчается и утверждается педалью *). Наконецъ, вмѣсто баса, можно для этой цѣли употребить верхній или средній голосъ, или же и басъ и верній голосъ вмѣстѣ **). Послѣднимъ случаемъ пользуются большею частью для заключительной ноты, предъидущими гдѣ нибудь въ срединѣ сочиненія, а первыми двумя, какъ уже было сказано, для введенія и усиленія конца пьесы.

4. *Движеніе между аккордами.*

Наконецъ, голосъ, при движеніи своемъ отъ одного аккорднаго тона къ другому, можетъ на пути брать и промежуточные тоны. Здѣсь



представленъ простѣйшій примѣръ подобнаго движенія голоса. Верхній голосъ въ мѣстахъ, обозначенныхъ 1., имѣетъ аккордные тоны, въ промежуткахъ же, обозначенныхъ цифрою 2., имѣетъ такіе тоны, которые вовсе этимъ аккордамъ не принадлежатъ; помощью этихъ тоновъ голосъ снова переходитъ въ аккордные тоны, почему подобнаго рода тоны и называются переходными или

проходящими тонами.
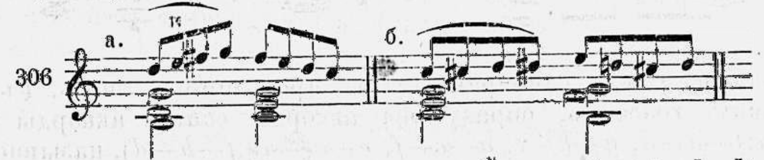
Тонъ, обозначенный цифрою 3., можно точно такъ же считать проходящимъ тономъ, или же принимать, что вслѣдствіе него лежащій подъ нимъ квартсекст-аккордъ переходитъ въ терцкварт-аккордъ. Тонъ же, обозначенный цифрою 4., т. е. *e*, уже инымъ образомъ не принадлежитъ аккорду; онъ является одновременно съ аккордомъ и вытѣсняетъ собою на нѣкоторое время истинный аккордный тонъ (*d*), вступающій послѣ прочихъ нотъ аккорда. Такіе-то тоны называются также замѣняющими тонами или замѣняющими нотами ***).

*) Однимъ изъ превосходнѣйшихъ примѣровъ можетъ служить начало изъ «Страстей» по Ев. Матвѣя Себ. Баха. Въ такомъ же видѣ начинаются: большая увертюра къ «Леонорѣ» и «патетическая» соната Бетховена, а также и заунывные звуки плача о погибающемъ народѣ въ *Funérailles* Ф. Листа (въ его *Harmonies poétiques et religieuses* V.)
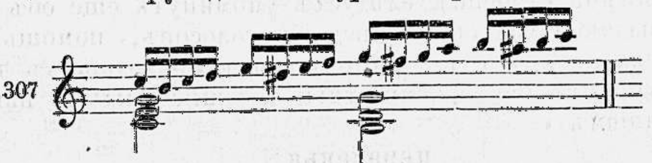
**) Ноты выдерживаемыя въ среднемъ голосѣ, обыкновенно называютъ просто выдерживаемыми нотами, а не педалью или органнымъ пунктомъ, предоставляя эти названія исключительно нотамъ, выдерживаемымъ въ басу (или вообще низшемъ голосѣ). Ред.

***) У насъ вошло почти во всеобщее употребленіе неточное выраженіе перемѣнный тонъ или перемѣнная нота,—буквальный и невѣрный переводъ съ нѣмецкаго: Wechselnote. Ред.

Проходящими тонами могутъ служить не только отдѣльные и нетолько діатоническіе тоны, но даже два и болѣе хроматическихъ; напр. здѣсь:



такими тонами будутъ, въ *а.—e* и *f♯*, въ *б.—c♯*, *d*, *d♯* и *c*; изъ такихъ то проходящихъ и аккордныхъ тоновъ и образуются всевозможныя рулады и фигуры напр.



Такъ какъ иногда не успѣваютъ брать всѣ промежуточные тоны, въ видѣ проходящихъ, то нерѣдко, вмѣсто всей діатонической или хроматической гаммы, берутъ только ближайшіе къ аккорднымъ тонамъ проходящіе тоны, которые, въ этомъ случаѣ, и называются
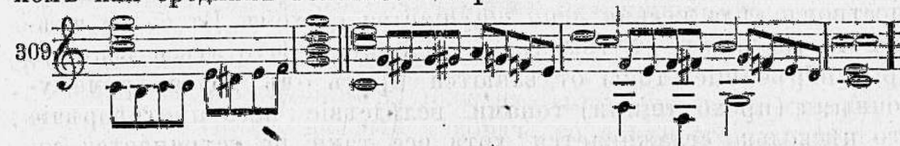
прикрашивающими тонами *),

напр. такимъ образомъ



для того, чтобы при господствующей стойкости и ясности гармоніи, выиграть возможно большую подвижность и разнообразіе въ мелодіи.
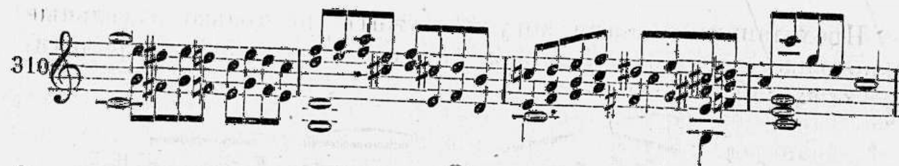
Все вышесказанное можетъ происходить не только въ верхнемъ голосѣ, какъ это мы видѣли до сихъ поръ, но также и въ нижнемъ или среднихъ голосахъ напр.



или же одновременно въ двухъ или нѣсколькихъ голосахъ **):

*) И здѣсь нерѣдко у насъ употребляется неточное выраженіе вспомогательный тонъ—буквальный переводъ съ нѣмецкаго названія: „Hülfston“.—Считаемъ нелишнимъ замѣтить, что къ „прикрашивающимъ тонамъ“ можно причислить и „замѣняющіе тоны“ (см. выше). Ред.

**) Въ этомъ, хотя и неполномъ, представленіи проходящихъ нотъ съ достаточною силою подтверждается все сказанное нами въ замѣчаніи на стр. 240

310 
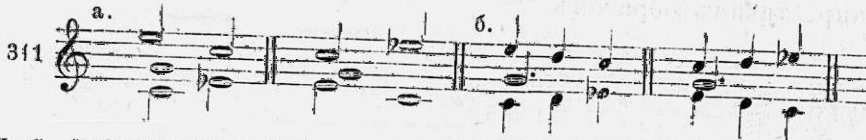
Очень часто изъ одновременныхъ проходящихъ нотъ, въ нѣсколькихъ голосахъ, образуются аккорды (напр. аккорды 3-го такта: *f—a—d*, *g—h—c*, *a—c—f*, *e—a♯—c♯*, *f—h—d*), называемые

проходящими аккордами.

Заключая этотъ обзоръ (конечно, удовлетворительный только до извѣстной степени), слѣдуетъ упомянуть еще объ одномъ особенно выдающемся образѣ веденія голосовъ, помощью прерванныхъ кадансовъ и введенія чуждыхъ проходящихъ тоновъ, которые бываютъ часто непріятны и ошибочны и извѣстны подъ названіемъ

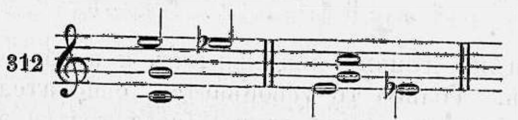
переченья.

Когда въ двухъ другъ за другомъ слѣдующихъ гармоніяхъ, одна изъ ступеней въ одномъ изъ голосовъ перваго аккорда представляется повышенною, а въ другомъ голосѣ втораго аккорда—пониженною, то получается подобное переченье; при этомъ говорятъ, что голоса находятся въ противорѣчащемъ между собою, косвенномъ, отношеніи, что они образуютъ переченье. Здѣсь

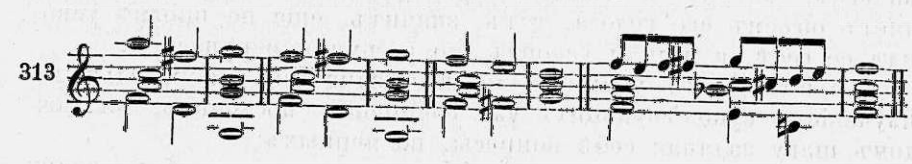
311 

въ *a.* представленъ переходъ минорнаго трезвучія отъ *c*, въ мажорное; но малая терція *e♭* является здѣсь уже въ другомъ голосѣ, чѣмъ прежняя большая—*e*; одинъ голосъ поетъ *e—e*, между тѣмъ какъ другой *e—e♭*; первый, повидимому, находится въ *C-M.*, а второй въ *C—m.* Въ этомъ-то и заключается противорѣчіе, которое уже и безъ ближайшаго знакомства съ существомъ дѣла весьма ясно ощущается слухомъ. Въ *б.* мы имѣемъ то же самое, съ тою только разницею, что здѣсь взаимно противорѣчащіе тоны отдѣляются другъ отъ друга промежуточными (проходящими) тонами, вслѣдствіе чего противорѣчіе это нѣсколько сглаживается, хотя все таки не устраняется совершенно. Переченье является обыкновенно вслѣдствіе пренебреженія даннаго нами на стр. 236 совѣта: вести каждый голосъ въ возможно-ближайшій тонъ слѣдующаго аккорда. Слѣдуя этому совѣту, вышеприведенное мѣсто *a.* было бы легко исполнимо безъ переченья, въ такомъ видѣ:

относительно ненадежности такъ называемыхъ вводныхъ тоновъ, какъ признаковъ уклоненія. Въ вышеприведенныхъ примѣрахъ (отъ № 306 до № 310) мы встрѣчаемъ много чуждыхъ тоновъ въ видѣ проходящихъ и прикрашивающихъ тоновъ и, не смотря на это, они отнюдь не обусловливаютъ собою и не доказываютъ переходовъ въ другіе виды.

312 

Иногда переченья дѣйствуютъ менѣе непріятно, а въ иныхъ случаяхъ мѣста, кажущіяся на видъ переченьями, совершенно вѣрны. Это видно изъ слѣдующихъ примѣровъ:

313 
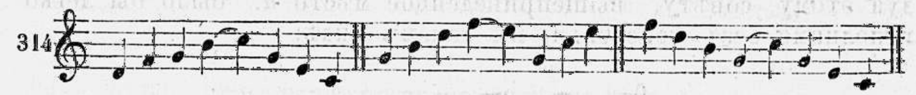
Замѣчаніе.

Изъ этихъ бѣглыхъ замѣтокъ уже видно, какъ неизмѣрима, широка и богата, если можно такъ выразиться, ткань гармоніи—со всѣмъ тѣмъ, что къ ней относится—и какъ неумѣстно было-бы вдаваться въ подробное изложеніе этого предмета въ п о д г о т о в и т е л ь н о м ъ обзорѣ, каковымъ долженъ быть всеобщій учебникъ музыки. Такаго изложенія можно требовать только отъ спеціальнаго ученія о композиціи, здѣсь же могло быть сообщено только главное, съ цѣлью дать, по крайней мѣрѣ, приблизительное понятіе о тѣхъ различныхъ образахъ и формахъ, которые встрѣчаются въ музыкальныхъ пьесахъ.

Мы надѣемся, однако, что и этотъ вступительный обзоръ дастъ достаточно вѣрное понятіе о строеніи и содержаніи музыкальныхъ сочиненій, а также доставитъ и нѣкоторую легкость въ чтеніи нотъ, въ правильномъ ихъ пониманіи и исполненіи. Но для того, чтобы ученіе могло принести пользу, потребно двоякаго рода упражненіе.

В о п е р в ы х ъ учащійся долженъ самъ брать на инструментѣ каждую гамму, каждый аккордъ, со всѣми его положеніями, перестановками, обращеніями, и всѣ тѣ ходы, которые существуютъ для каждаго изъ аккордовъ—и наоборотъ, онъ долженъ пріучиться узнавать по слуху каждый уже взятый на инструментѣ аккордъ и притомъ не только одного какаго нибудь вида, но, мало по малу, всѣхъ видовъ вообще. Особенно полезно для развитія музыкальныхъ способностей упражненіе, заключающееся въ вѣрномъ и чистомъ исполненіи голосомъ

всѣхъ тоновъ каждаго отдѣльнаго аккорда и за тѣмъ переходовъ доминант-аккорда, напр. такимъ образомъ

314 

кромѣ того пѣніе тоновъ нон-акордовъ и аккордовъ отъ нихъ производныхъ. Только то усвоивается основательно, что можетъ быть воспроизводимо лично (если только этому не препятствуетъ какой нибудь физическій недостатокъ); кто не въ состояніи узнать по слуху аккордъ или какую-бы нибыло музыкальную фигуру и затѣмъ пропѣть ее, на сколько позволяетъ объемъ его голоса, тотъ, значитъ, еще не вполнѣ усвоилъ ее себѣ, а если и усвоилъ, то весьма поверхностно.

Во вторыхъ учащійся долженъ заняться основательнымъ изученіемъ существующихъ уже сочиненій, постоянно, на каждомъ шагу задавая себѣ вопросы, во первыхъ:

Какой видъ пьесы, обозначаютъ ли его собою знаки въ ключѣ и заключеніе пьесы? Затѣмъ: какіе въ ней встрѣчаются

аккорды,

какія

уклоненія?

Далѣе онъ долженъ опредѣлять каждый тонъ каждаго голоса, спрашивая себя, что за тоны: этотъ, слѣдующій, третій?

Что за тонъ, аккордный ли или проходящій?

Точно также долженъ быть опредѣляемъ ритмъ пьесы, размѣръ, счетъ ея, длительность—какіе въ ней ходы, предложенія, періоды и т. д., гдѣ ихъ начало и гдѣ конецъ. Чѣмъ основательнѣе будетъ все выполнено, тѣмъ большее достигнется умѣніе и ловкость въ исполненіи и особенно въ

игрѣ съ партитуры.

Дѣйствительно, даже и самый привычный глазъ не въ состояніи сразу точно читать съ довольно большой партитуры всѣ голоса, и при томъ всѣ одновременно звучащія ноты каждаго изъ голосовъ, въ требуемомъ темпѣ. Кто-же вполнѣ усвоилъ себѣ существо аккордовъ, развитіе и движеніе голосовъ, тотъ можетъ и изъ нѣкоторыхъ только нотъ, часто даже изъ одного или двухъ голосовъ, отгадать гармонію или, покрайней мѣрѣ, частью и остальные голоса и такимъ образомъ при быстромъ просматриваніи вполнѣ совладать съ партитурой.

Къ тому-же рѣшительно невозможно буквально передать на одномъ инструментѣ все то, что заключаетъ въ себѣ довольно большая партитура; еслибы даже это и было возможно, то не всегда привело-бы къ лучшему результату, ибо отдѣльные звуки и голоса, ясно отличаемые въ оркестрѣ, подъ руками различныхъ музыкантовъ, на одномъ инструментѣ слились и перепутались-бы между собою. Поэтому читающій партитуру долженъ прежде всего различать существенное отъ несущественнаго, первое стараться удерживать и выдвигать на первый планъ, второе-же подчинять ему, а въ случаѣ надобности и вовсе выпускать; но даже и это не достигается вполнѣ безъ пониманія внутренняго строенія музыкальной пьесы.

Поэтому пусть каждый испытаетъ самъ, въ какой степени нужно ему образованіе для развитія природнаго его влеченія къ музыкѣ. Чѣмъ болѣе ощущаетъ онъ необходимости въ подобномъ образованіи, тѣмъ истиннѣе и благороднѣе можетъ онъ считать свое влеченіе къ искусству, и чѣмъ болѣе стремится онъ къ удовлетворенію этой потребности, тѣмъ успѣшнѣе и отраднѣе будетъ обнаруживаться его дарованіе.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

Цифрованіе.

Для облегченія пониманія гармоніи и съ цѣлью доставленія композитору средства для быстраго набрасыванія имъ своего сочиненія (скорописи), ввели особенное, большею частью изъ цифръ состоящее, письмо, помощью котораго можетъ быть скоро и легко написано и прочтено, по крайней мѣрѣ, важнѣйшее содержаніе музыкальной мысли въ аккордномъ и модуляціонномъ отношеніи. Письмо это называютъ

цифрованіемъ.

Сами цифры называются цифровкой, а иногда иностраннымъ словомъ, а именно сигнатурками. Цифры ставится у баса или у другаго, низшаго въ соотвѣтственномъ мѣстѣ, голоса и обозначаются обыкновенно надъ или подъ нимъ. Такой голосъ, снабженный цифрами, называется

генералъ-басомъ.

Исполненіе такаго письма называется

игрою генералъ-баса;

ее также необходимо основательно изучить, ибо во многихъ сочиненіяхъ, напр. речитативахъ (также хоралахъ въ нѣкоторыхъ старыхъ хоральныхъ сочиненіяхъ), гармонія является часто вовсе не выписанною, но замѣщаетъ ее цифрованный генералъ-басъ.
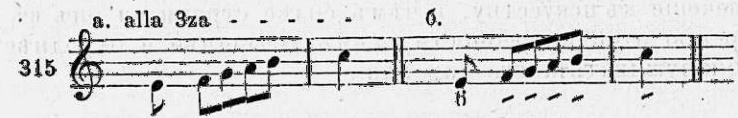
Сообщаемъ здѣсь о немъ наиболѣе необходимыя свѣдѣнія.

Прежде всего, при цифрованіи обращается вниманіе на то, что должно быть имъ обозначено?
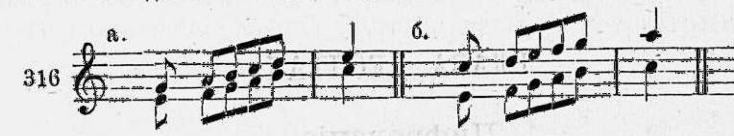
Если подразумѣваютъ простой рядъ интерваловъ, напр. послѣдовательность октавъ, терцій или секстъ, то надъ нижнимъ голосомъ (какъ это мы уже видѣли отчасти на стр. 28 и 29) ставятъ обозначенія:

all' 8va, или *alla 3za*, или *alla 6ta*,
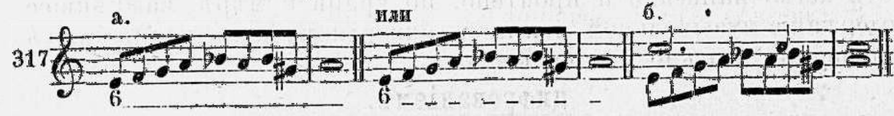
какъ это показано ниже въ *a.*, или-же просто цифры: 8, или 3, или 6, а надъ (или подъ) слѣдующими другъ за другомъ нотами вкось проведенныя черточки, какъ показано въ *б*.



Исполненіе должно быть такое:
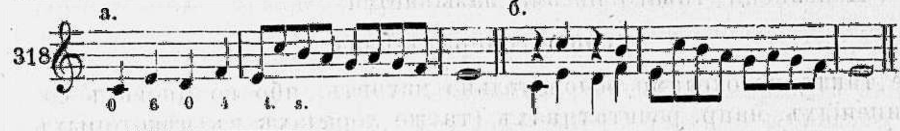


Если какой нибудь тонъ долженъ быть выдерживаемъ (или нѣсколько разъ ударяемъ) въ одно время съ рядомъ тоновъ нижняго голоса, то сперва ставятъ цифру, показывающую величину интервала, а за тѣмъ одну длинную черту или нѣсколько короткихъ горизонтальныхъ черточекъ. Напр. фраза *a.* должна быть исполнена такъ, какъ показано въ *б*.



Если какой нибудь отдѣльный тонъ или рядъ тоновъ генералъ-басоваго голоса не должны сопровождаться тонами другихъ голосовъ, то тонъ этотъ обозначается нулемъ *), рядъ же тоновъ знакомъ

t. s., *tasto solo*.

Предложеніе *a.* должно быть исполнено такъ, какъ показано въ *б*.



*) Иногда вмѣсто нуля ставятъ ковычку (‿), или черточку /, оба эти обозначенія устарѣли.

При обозначеніи аккордовъ, нужно отличать трезвучія отъ всѣхъ остальныхъ аккордовъ.

Трезвучія, какъ простѣйшіе изъ аккордовъ, предполагаются всюду безъ дальнѣйшаго обозначенія, т. е. гдѣ нѣтъ явнаго указанія на какой нибудь другой аккордъ, или же гдѣ не стоитъ *all' unisono* (всѣ голоса въ однозвучіи), или *tasto solo*, *all' 8va* и т. д.

Всѣ же остальные аккорды обозначаются по тѣмъ интерваламъ, отъ которыхъ они получаютъ свое названіе. Такъ напр.

6—обозначаетъ секст-аккордъ (основанный именно на басовомъ тонѣ, подъ или надъ которымъ стоитъ цифра).

$\substack{6\\4}$ или $\substack{4\\6}$—обозначаетъ квартсекст-аккордъ,

7—септ-аккордъ,

$\substack{6\\5}$ или $\substack{5\\6}$—квинтсекст-аккордъ,

$\substack{4\\3}$ или $\substack{3\\4}$—терцкварт-аккордъ,

2—секунд-аккордъ,

9—нон-аккордъ.

Для болѣе точнаго обозначенія трезвучія ставятъ

3 или $\substack{5\\3}$, или $\substack{3\\5}$, или $\substack{8\\5\\3}$, или $\substack{3\\5\\8}$, и т. д.,

точно такъ же и при другихъ аккордахъ можетъ быть обозначено цифрами большее число интерваловъ, нежели показано въ вышеприведенномъ правилѣ, или даже всѣ, напр. терцкварт- и секунд-аккорды могутъ быть обозначены такъ:

$\substack{6\\4\\3}$, $\substack{3\\4\\6}$, и $\substack{4\\2}$, $\substack{6\\4\\2}$ и т. д.

Всѣ эти цифры указываютъ на обозначаемыя ими ступени принимая во вниманіе знаки въ ключѣ. Если-бы напр. въ *G—M.* встрѣтились слѣдующія цифры

319

6 $\substack{4\\3}$ 6 $\substack{6\\4}$

то терцкварт-аккордъ на *A* долженъ бы быть *a—c—d—f♯*, а квартсекст-аккордъ *a—d—f♯*. Если же въ аккордѣ желаютъ повысить или понизить какой нибудь тонъ, помимо знака въ ключѣ, то

1) вмѣсто терціи ставятъ обыкновенные, необходимые для повышенія или пониженія знаки

♯ или ♭ или ♮

2) передъ каждою же другою цифрою, какъ передъ нотами, ставятъ необходимый знакъ перемѣщенія, напр.

♭6, ♯5, ♮4,

По желанію, или въ предупрежденіе недоразумѣній, можно точно такъ же обозначать и терцію цифрою (3) вмѣстѣ съ знакомъ перемѣщенія.
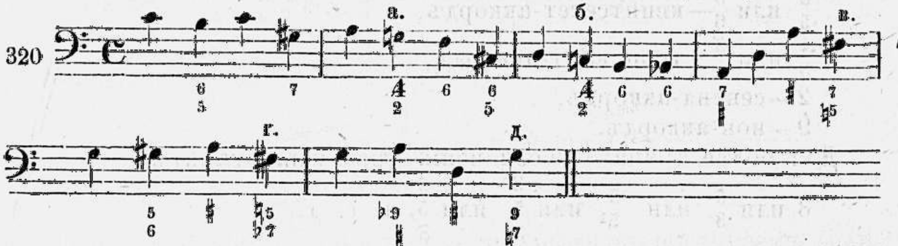
Иногда, вмѣсто того, чтобы ставить діэзы, цифры просто перечеркиваются:

2, 3, 4, 5, 6, 7.

И двойные діэзы и бемоли ставятся передъ цифрами, какъ передъ нотами.

Если интервалъ аккорда, не входящій въ составъ обыкновеннаго цифрованія, долженъ быть повышенъ или пониженъ, то надлежащая его цифра ставится въ цифрованіи и снабжается соотвѣтственнымъ знакомъ перемѣщенія.

Въ примѣръ всѣхъ этихъ правилъ мы приводимъ здѣсь цифрованный басъ послѣдовательности аккордовъ примѣра 295:
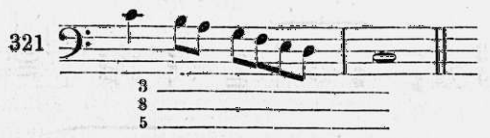


сравнивая его съ гармоніей примѣра 295-го, легко понять, въ чемъ дѣло. Въ *а.* въ секунд-аккордѣ, кромѣ секунды, должна войти въ цифровку и кварта, чтобы показать, что она должна быть повышена. Тоже самое видно и въ *б.*; на томъ же основаніи въ *в.* и *г.* должны быть обозначены цифрами квинта въ септ-аккордѣ, а въ *д.* септима въ нон-аккордѣ.

Изъ всего этого видно, что цифровка можетъ точно указать на самое нужное, на самый аккордъ, на величину его интерваловъ, но она не выражаетъ, однако, ихъ положенія. Иногда это стараются обозначить взаимнымъ расположеніемъ цифръ. Если бы напр. подъ первый басовой тонъ примѣра 295-го поставить цифры

3
8
5

то можно было-бы угадать (такъ какъ вообще трезвучіе не нуждается въ цифровкѣ), что цифры эти указываютъ на соотвѣтственное положенію тоновъ аккорда. Иногда, съ подобною-же цѣлью, вмѣсто 3 ставятъ 10, хотя вообще каждая цифра обозначаетъ только интервалъ, а не октаву, въ которую онъ долженъ быть помѣщенъ.
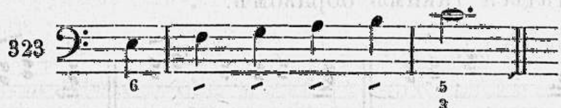
Если аккордъ долженъ удерживаться въ то время, какъ басъ движется, то употребляютъ, въ видахъ удобства, вмѣсто многочисленныхъ цифръ, горизонтальныя черты. Такъ напр. эта цифровка
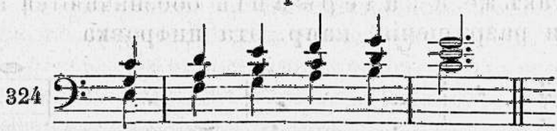


должна пониматься такимъ образомъ:
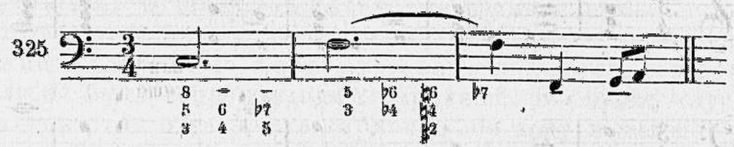


Если же аккордъ долженъ быть повторенъ нѣсколько разъ подъ рядъ, на нѣсколькихъ ступеняхъ, то вмѣсто повторяющихся цифръ ставятъ косыя черточки подъ каждымъ басовымъ тономъ (подобно тому, какъ это было уже указано на стр. 252 относительно отдѣльно повторяющихся интерваловъ). Такъ напр. этотъ цифрованный басъ



долженъ быть понятъ такимъ образомъ:
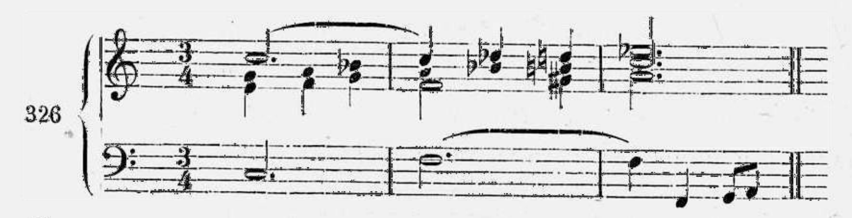


Если подъ басовымъ тономъ стоятъ рядомъ двѣ или нѣсколько цифръ, два или нѣсколько цифровыхъ столбцевъ, то всѣ обозначенные аккорды должны быть взяты по указанному порядку надъ данною басовою нотою. Такъ напр. слѣдующія цифры



показываютъ, что на *c* должны быть взяты трезвучіе, квартсекст-аккордъ, доминант-аккордъ отъ *F*, на *f*—трезвучіе и т. д. — Но какъ размѣстить подобные цифрованные аккорды въ отношеніи такта?
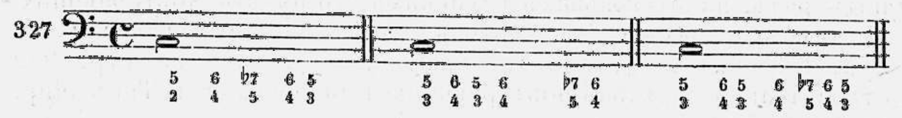
Прежде всего получаютъ гармонію главная часть и бывшія главныя части, напр. въ счетѣ въ $^4/_4$ первая и третья четверти, а затѣмъ уже и каждая изъ остальныхъ частей такта; такъ напр. вышеприведенная фраза должна быть сыграна такъ:

326



Если въ цифровкѣ басоваго тона мы находимъ болѣе столбцевъ, чѣмъ частей такта, то и члены такта получаютъ особыя гармоніи и при томъ такъ, что сперва ихъ получаютъ члены второстепенныхъ, а за тѣмъ члены главной части, для того, чтобы значеніе послѣдней не было ослаблено слишкомъ быстрою перемѣнною гармоніи. Посему, слѣдующіе примѣры

327
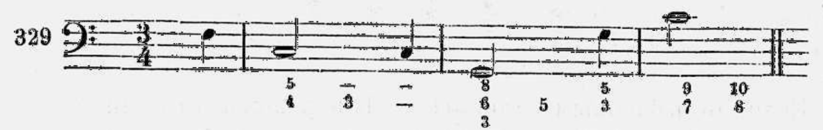


должны читаться такимъ образомъ:

328
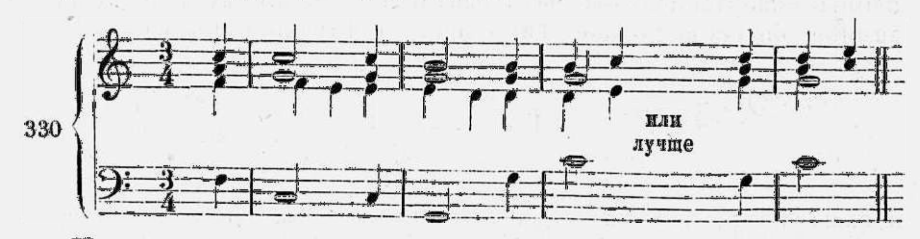


Точно такъ же и задержанія обозначаются цифрами ихъ интервала и разрѣшенія, напр. эта цифровка

329



выражаетъ слѣдующее предложеніе:

330
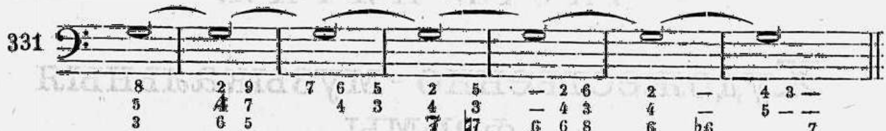


Изъ примѣра видно, что повсюду, рядомъ съ цифрами, поставленными для задержанія, ставится столько цифръ аккордныхъ тоновъ, чтобы устранилось всякое недоразумѣніе относительно первыхъ.

Вслѣдствіе того, что надъ послѣднимъ тономъ, въ качествѣ задержанія, является нота, которая должна разрѣшиться вверхъ, въ дециму, понятно, почему разрѣшаемый тонъ обозначенъ не 3, а 10.

Наконецъ, подобнымъ же образомъ обозначаются, для большей ясности, также и гармоніи надъ покоющимся басомъ, напр. въ органномъ пунктѣ, а именно посредствомъ всѣхъ, относящихся къ нимъ, цифръ, считая отъ баса. Такъ напр. гармонія, представленная въ примѣрѣ 304, обозначилась бы такимъ образомъ:

331



Изъ всего этого видно, что цифровочной системѣ вовсе не вмѣняется замѣщеніе собою нотнаго шрифта, что она нѣкоторыхъ моментовъ (напр. числа голосовъ) не выражаетъ вовсе, а нѣкоторые (напр. ритмическое размѣщеніе)—весьма не совершенно, и что, чѣмъ больше столбцы цифръ, тѣмъ она является запутаннѣе и труднѣе для чтенія. Впрочемъ, это и не есть ея назначеніе; она должна только временно замѣщать собою нотный шрифтъ, пока композиторъ не найдетъ для настоящей нотаціи время и мѣсто,—она должна только облегчать обзоръ партитуры, для того, кто еще не привыкъ читать ее въ полнотѣ и съ увѣренностью по нотнымъ знакамъ,—она должна только уяснять тѣ, уже и безъ того небогатыя, съ гармонической стороны, пьесы, которыя сами композиторы (особенно старые) не считали необходимымъ обозначать надлежащими нотами.

Для названныхъ цѣлей вышесказаннаго вполнѣ достаточно, хотя оно и не обнимаетъ собою всѣхъ тѣхъ особенностей (нерѣдко представляющихъ значительныя уклоненія отъ приведенныхъ общихъ правилъ), которыя могутъ встрѣтиться при методѣ цифрованія въ томъ или другомъ особенномъ случаѣ.

Въ старыхъ сочиненіяхъ (напр. въ речитативахъ Себ. Баха) встрѣчаются иногда даже басы безъ цифръ, такъ называемые нецифрованные басы—которые, при всемъ томъ, однако, должны быть сопровождаемы гармоніей. Въ этихъ случаяхъ нужно стараться отгадывать гармонію по ходу вокальной партіи, по необходимымъ, или наиболѣе соотвѣтственнымъ, данной пьесѣ оборотамъ. Мы считаемъ излишнимъ входить въ частности при разсматриваніи этого весьма сомнительнаго и крайне маловажнаго, загадочнаго искусства.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ.

Художественно-музыкальныя формы.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Общій обзоръ художественно-музыкальныхъ формъ.

На стр. 192 мы уже познакомились съ тѣми основными формами, въ которыхъ представляются музыкальныя пьесы. Вотъ въ краткихъ словахъ результатъ предъидущихъ нашихъ разсужденій по этому предмету:

1) Всякая пьеса можетъ состоять или изъ одного только ряда тоновъ, или же изъ двухъ или многихъ одновременно звучащихъ рядовъ; въ первомъ случаѣ она называется одноголосною, во второмъ—многоголосною.
2) Всякое музыкальное сочиненіе можетъ быть предназначено или для одного, или же для многихъ органовъ музыки. Въ этомъ отношеніи мы уже научились различать чисто-вокальную музыку, сопровождаемую вокальную музыку, инструментальную музыку и проч.
3) Всякая музыкальная идея можетъ быть представлена въ трехъ основныхъ формахъ: въ видѣ хода, предложенія или періода.

Всматриваясь въ послѣднее подраздѣленіе, мы замѣчаемъ, что періодъ и, даже, предложеніе суть формы самостоятельныя, такія, которыя могутъ выражать нѣчто опредѣленное; между тѣмъ какъ ходъ, не имѣя опредѣленной законченности, не можетъ выражать самъ по себѣ художественно законченнаго цѣлаго, и этимъ самымъ указываетъ уже на необходимость связи его съ предложеніями или періодами. Это даетъ намъ поводъ къ предположенію, что далеко не всѣ художественныя формы довольствуются формою одного только періода или предложенія, но что онѣ большею частью состоятъ изъ соединенія многихъ предложеній, періодовъ, ходовъ. Въ этомъ легко убѣждается

каждый, слушая какое нибудь болѣе обширное музыкальное произведеніе, напр. симфонію.

Этотъ предварительный обзоръ уже вкратцѣ указываетъ на то, въ чемъ состоитъ все существо и все различіе художественно-музыкальныхъ формъ, въ которыхъ представляются музыкальныя произведенія. При этомъ принимается въ расчетъ:

1) число голосовъ и способъ ихъ употребленія;
2) способъ, посредствомъ котораго изображаютъ предложеніе (или періодъ) и пользуются имъ;
3) способъ, какимъ различныя предложенія (періоды) и ходы соединяются въ одно цѣлое;
4) органы, для которыхъ предназначено музыкальное произведеніе, и, наконецъ,
5) связь, въ которую музыка вступаетъ съ прочими искусствами, или съ отправленіемъ богослуженія и проч.

Желательно, чтобы всякій занимающійся музыкою имѣлъ, по крайней мѣрѣ, общія свѣдѣнія о художественно-музыкальныхъ формахъ; предметъ этотъ относится не только къ области познаній людей, имѣющихъ претензію на музыкальное образованіе, но доставляетъ всякому дѣйствительныя, фактическія выгоды. Ибо, кто старательно упражнялся въ распознаваніи формы музыкальныхъ произведеній, тотъ вѣрнѣе и глубже пойметъ намѣренія композитора въ каждомъ его сочиненіи, въ каждой части послѣдняго; онъ легче пойметъ то, что хотѣлъ выразить композиторъ, и будетъ лучше знать, какъ это должно быть передано и исполнено. Вотъ причина, по которой всеобщій учебникъ музыки долженъ заняться художественно-музыкальными формами.

Однако, здѣсь могутъ быть даны менѣе полныя указанія *), чѣмъ въ предъидущихъ главахъ, и притомъ на слѣдующемъ основаніи.

Художественно-музыкальныхъ формъ вообще не много. Но каждая изъ нихъ, какъ бы существенно ни различалась она отъ всѣхъ прочихъ, въ несущественныхъ частяхъ, можетъ принять столь различные варирующіе виды, что нужно подчасъ имѣть весьма опытное и зоркое око для того, чтобы при разнообразныхъ уклоненіяхъ разныхъ художественныхъ формъ находить въ нихъ существенное единство. На основаніи свободы во всякомъ искусствѣ, позволяется даже дѣлать попытки къ изобрѣтенію новыхъ формъ, которыя, однако, въ этомъ случаѣ могутъ быть только чѣмъ то среднимъ между той и другой формой, смѣшеніемъ различныхъ формъ. Разумѣется, такія сочиненія не могутъ быть вполнѣ подводимы ни подъ одну изъ поименованныхъ ниже постоянныхъ, самостоятельныхъ формъ.

*) Художественно музыкальныя формы разсмотрѣны обстоятельнѣе въ прибавленіи къ сочиненію автора „*Beethoven*" (2-е изданіе).

Всеобщій учебникъ музыки не можетъ заниматься изученіемъ подобныхъ уклоненій уже потому, что для этого необходимо большее количество примѣровъ, болѣе глубокое пониманіе мелодіи, гармоніи, веденія голосовъ и проч., чѣмъ здѣсь могло быть доставлено и чѣмъ мы можемъ требовать отъ ученика на подобной, сравнительно еще не высокой, ступени его развитія.

Предметъ этотъ предоставляется занятію ученіемъ о композиціи; здѣсь-же снова придется намъ ограничиться только указаніями на область, въ высшей степени интересную, особенно при болѣе глубокомъ ея изученіи. Крайне скудными могутъ быть здѣсь даже примѣры, такъ какъ нѣтъ возможности представить ихъ во всей полнотѣ. Но кто, при всемъ этомъ, воспользуется предложенными здѣсь указаніями, тотъ, спустя нѣкоторое время, все-таки достаточно пойметъ и познаетъ всю область музыкальныхъ формъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Различіе способа веденія голосовъ.

Всякое музыкальное сочиненіе можетъ быть, какъ мы уже знаемъ, или одноголосимымъ (монодичнымъ, монодія), или же многоголоснымъ; въ послѣднемъ случаѣ мы подразумѣваемъ все то, что имѣетъ болѣе одного голоса, слѣдовательно и двуголосныя пьесы.

Многоголосное сочиненіе можетъ, относительно веденія голосовъ, преслѣдовать двоякаго рода цѣль.

Вопервыхъ, изъ нѣсколькихъ голосовъ одинъ можетъ быть главнымъ; всѣ же прочіе служатъ ему, въ такомъ случаѣ, поддержкою или сопровожденіемъ. Подобнаго рода сочиненія называемъ мы

гомофоническими,
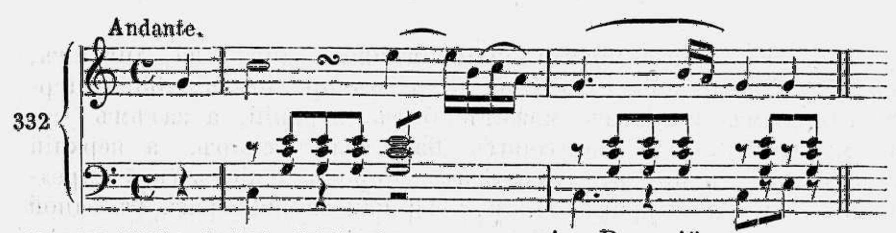
а само сложеніе—гомофоніей. Слѣдовательно, въ гомофоническомъ письмѣ должно отличать двоякаго рода голоса:

главный голосъ,

который долженъ выражать главное содержаніе и соотвѣтствовать понятію художественно правильной мелодіи, и
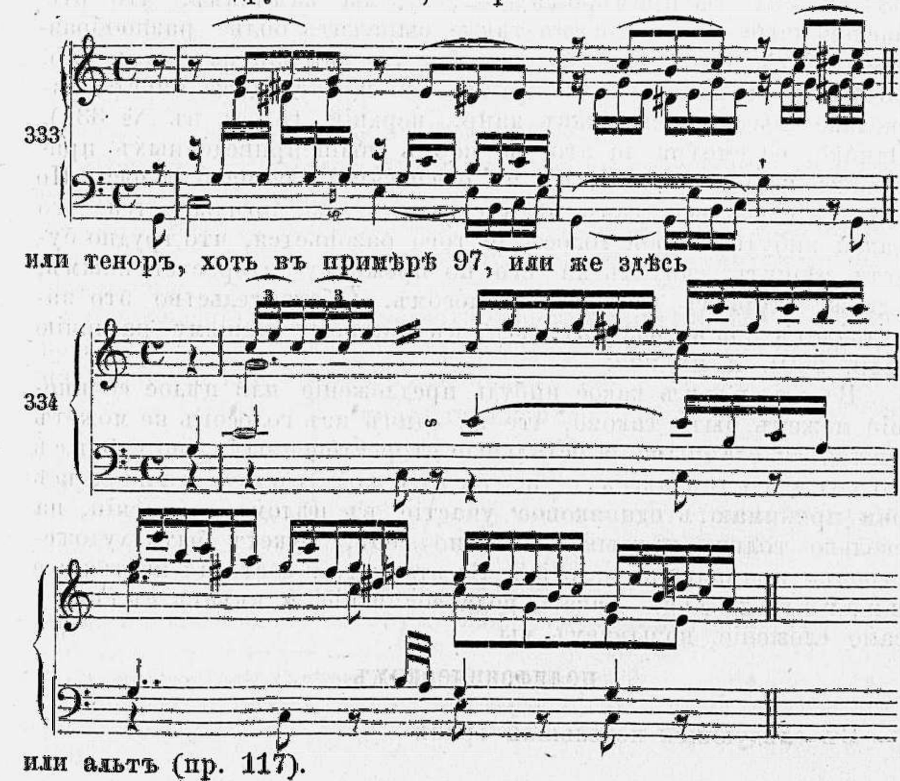
второстепенные голоса,

находящіеся только въ силу существованія главнаго голоса и неимѣющіе самостоятельнаго содержанія, но служащіе только къ усиленію и выясненію главнаго. Здѣсь
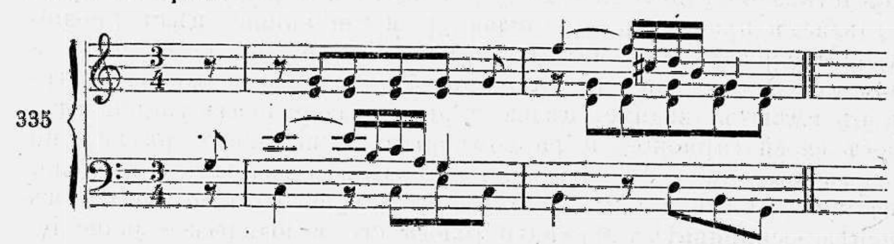


представлено гомофоническое предложеніе. Верхній голосъ представляетъ правильно составленную и для нашей цѣли вполнѣ удовлетворительную мелодію — какъ бы ничтожно ни было ея художественное значеніе само по себѣ. Остальные же ряды тоновъ имѣютъ, видимо, цѣлью только поддерживать главный голосъ своей гармоніей и равномѣрнымъ движеніемъ ритма; ни одинъ изъ этихъ второстепенныхъ рядовъ, взятыхъ отдѣльно, не могъ-бы считаться за самостоятельную мелодію или, тѣмъ менѣе, оспаривать у верхняго голоса его мелодическое значеніе.

Главнымъ обыкновенно бываетъ верхній голосъ; по своему положенію, по характеру своихъ подвижныхъ и болѣе пронзительныхъ высокихъ тоновъ, онъ оказывается для этой цѣли удобнѣе всѣхъ прочихъ. Однако, главнымъ голосомъ можетъ быть и всякій другой голосъ, напр. басъ:



или альтъ (пр. 117).

Или же голоса могутъ попремѣнно, одинъ за другимъ, дѣлаться главнымъ голосомъ; напр. въ предложенiи 332 сперва главнымъ голосомъ можетъ быть верхнiй, а затѣмъ туже мелодiю могутъ повторить басъ или теноръ, а верхнiй голосъ можетъ, при этомъ, служить сопровожденiемъ (какъ представлено въ примѣрахъ 333 и 334); или же, наконецъ, въ одной и той же фразѣ

335 

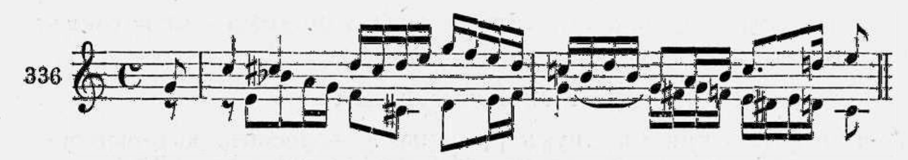
голоса могутъ смѣнять другъ друга, попремѣнно исполняя отрывки одной главной мелодiи; сперва напр. главнымъ голосомъ можетъ быть теноръ, потомъ дискатъ и т. д.

Стоитъ только сравнить примѣръ 335 и особенно примѣры 333 и 334 съ примѣромъ 332, и мы замѣтимъ, что второстепенные голоса могутъ также выражать болѣе разнообразное и болѣе интересное содержанiе, что каждый изъ нихъ (пр. 334) можетъ идти своимъ путемъ или можетъ даже иногда нѣсколько выдаваться (какъ напр. верхнiй голосъ въ № 334). Однако, не смотря на это, во всѣхъ вышеприведенныхъ примѣрахъ нельзя ошибиться въ отъисканiи главнаго голоса. Но можетъ случиться, какъ читатель самъ уже догадывается, что какой нибудь второй голосъ до того разовьется, что трудно будетъ рѣшить, считать ли его по прежнему второстепеннымъ, или же вторымъ главнымъ голосомъ. Обстоятельство это заставляетъ насъ возвратиться къ главному нашему различiю (стр. 260). А именно:

Во вторыхъ какое нибудь предложенiе или цѣлое сочиненiе можетъ быть таково, что ни одинъ изъ голосовъ не можетъ считаться главнымъ, а остальные второстепенными, но что всѣ голоса составляютъ существенное содержанiе, всѣ они принимаютъ одинаковое участiе въ цѣломъ сочиненiи, насколько только каждый, самъ по себѣ, можетъ быть художественно правильной мелодiей. Въ этомъ то и состоитъ настоящее многоголосiе. Такаго рода сочиненiе, а вмѣстѣ съ тѣмъ и само сложенiе, называемъ мы

полифоническимъ.

Въ слѣдующей небольшой фразѣ

336 

ни одинъ изъ голосовъ не можетъ назваться главнымъ, удовлетворяющимъ безъ помощи другаго *); каждый изъ этихъ двухъ голосовъ стремится по возможности быть совершенной мелодiей, каждый изъ нихъ поддерживается, дополняется другимъ, служа, въ свою очередь, и ему поддержкою, каждый изъ нихъ принимаетъ одинаково существенное участiе въ цѣломъ. Кого не удовлетворяетъ этотъ, во всякомъ случаѣ, незначительный примѣръ, тотъ пусть всмотрится въ веденiе голосовъ какой нибудь хорошей фуги, напр. хоть Себ. Баха, и сравнитъ сложенiе ея съ нижними сопровождающими голосами какаго нибудь танца или марша; разница станетъ тогда для него очевидною.

Впрочемъ, полифонiя и гомофонiя ужъ не столь различаются другъ отъ друга, что-бы нельзя было въ частностяхъ усомниться, будетъ ли голосъ болѣе или менѣе выразительно сопровождающимъ (какъ напр. верхнiй голосъ въ примѣрѣ 334), или же болѣе или менѣе значительнымъ голосомъ какаго нибудь полифоническаго предложенiя. Иногда **), для отличiя отъ обыкновеннаго сопровожденiя, называютъ эти голоса

реальными голосами.

Притомъ же, музыкальныя сочиненiя не бываютъ исключительно гомофоничны или полифоничны; напротивъ, во многихъ пьесахъ гомофоническiя мѣста смѣняются полифоническими, или же одни голоса въ нихъ—реальные, другiе—сопровождающiе.

Составленiе полифоническихъ предложенiй (иногда и всякаго вообще многоголоснаго предложенiя—все равно, будетъ ли оно полифонично или гомофонично) называется

контрапунктомъ

(искуcствомъ контрапункта, контрапунктикой, контрапунктированiемъ).

Различаютъ нѣсколько родовъ контрапункта: простой, двойной, тройной, четверной, многосложный и обратный.

Простой контрапунктъ

имѣетъ дѣло только съ двумя или нѣсколькими реальными го-

---

*) Это еще болѣе замѣтно на примѣрахъ 337—339.

**) Иногда реальнымъ голосомъ называется такой, который вообще движется самостоятельно, не сливаясь съ другимъ голосомъ въ однозвучiе или октаву.
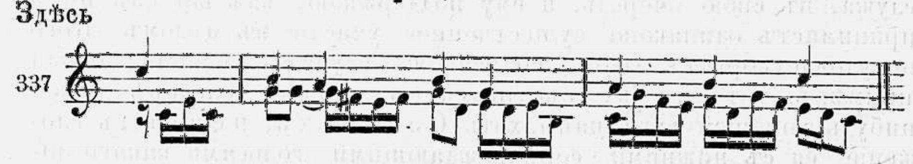
досами, слѣдовательно, съ такимъ полифоничнымъ сложеніемъ, съ какимъ мы уже успѣли познакомиться.

Двойной контрапунктъ
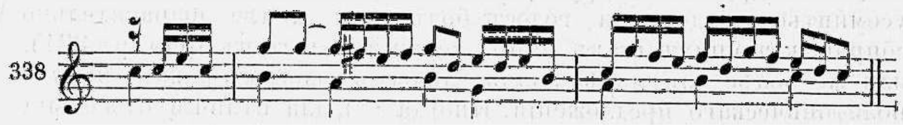
состоитъ изъ такихъ двухъ реальныхъ голосовъ, которые могутъ взаимно перемѣщаться, такъ что напр. верхній голосъ можетъ сдѣлаться нижнимъ, а нижній верхнимъ. Подобная перестановка голосовъ называется

обращеніемъ.

Здѣсь



представлена такая двуголосная фраза *), которую мы не можемъ не признать за полифоническую. Она такъ устроена, что верхній голосъ можетъ быть перемѣщенъ подъ нижній, или, что все равно, послѣдній поставленъ надъ верхнимъ:



Разсматривая нашъ примѣръ, составленый въ двойномъ контрапунктѣ, мы знакомимся съ настоящимъ значеніемъ послѣдняго, которое состоитъ въ томъ, что продукты его, при помощи только простаго перемѣщенія голосовъ, могутъ принимать новую, своеобразную, безъ всякаго внутренняго измѣненія, форму, что они имѣютъ, слѣдовательно, двойное значеніе.

Какимъ же образомъ совершается обращеніе? Или посредствомъ пониженія верхняго голоса, или же помощью повышенія нижняго. Перестановка эта можетъ быть сдѣлана на 8, 9, 10, 11, 12, 13 и 14 ступеней; поэтому существуютъ семь видовъ двойнаго контрапункта:

въ октавѣ,
— нонѣ,
— децимѣ,
— ундецимѣ,
— дуодецимѣ,
— терц-децимѣ (*decima tertia*),
— кварт-децимѣ (*decima quarta*),
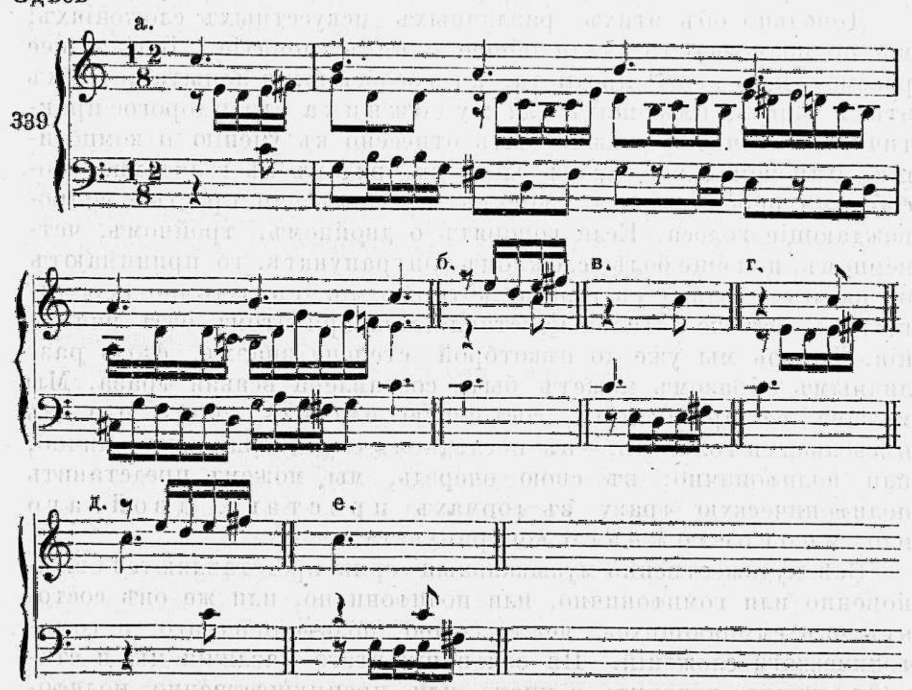
*) Верхній голосъ есть начало хорала: „Vom Himmel hoch da komm' ich her"; поэтому къ нему стоило лишь приписать нижній голосъ. Таковой приписываемый голосъ иногда преимущественно называется контрапунктомъ, а само изобрѣтеніе его—контрапунктированіемъ.

изъ коихъ первый самый легкій и, въ то-же время, самый употребительный *). Вышеприведенный примѣръ (прим. 337) написанъ, какъ это видно, въ двойномъ контрапунктѣ въ октавѣ.

Тройной, четверной, многосложный контрапунктъ

состоитъ, какъ это легко догадаться, въ составленіи трех,-четырех,— или многоголоснаго сложенія, всѣ голоса котораго могли бы быть перемѣщаемы относительно другъ друга.

Здѣсь



мы видимъ на скоро составленный примѣръ тройнаго контрапункта. Три голоса предложенія *а.* допускаютъ, какъ показано въ *б.*, *в.*, *г.*, *д.*, *е.*, шесть различныхъ положеній (пять перемѣщеній); если даже (а это само собою разумѣется) эти шесть положеній и не будутъ употреблены въ дѣло всѣ, то все же это указываетъ на многосторонность подобнаго сложенія, которымъ каждому предоставляется пользоваться по собственному усмотрѣ-

*) Всѣ прочіе контрапункты (за исключеніемъ только контрапункта въ децимѣ и дуодецимѣ) можно принять за ненужные, такъ какъ составленіе ихъ сопряжено съ слишкомъ многими условіями и соображеніями. Для контрапунктовъ въ децимѣ и дуодецимѣ существуетъ нѣкоторое облегченіе, но и здѣсь въ ущербъ художественной свободы—главнѣйшаго условія для созиданія истинно художественныхъ произведеній. Вмѣстѣ съ тѣмъ и выгода отъ обоихъ названныхъ контрапунктовъ незначительна. См. II часть ученія о композиціи.

нію. Четверной контрапунктъ допустилъ-бы въ подобномъ случаѣ 24, а пятерной до 120 различныхъ положеній голосовъ.

Въ

обратномъ,

или двояко-обратномъ, контрапунктѣ голоса не только взаимно перемѣщаются, но и послѣдовательность интерваловъ ихъ измѣняется въ противуположное направленіе. Всякій интервалъ: всякая терція, кварта и проч., шедшіе вверхъ, берутся въ этомъ случаѣ внизъ, и на оборотъ.

Довольно объ этихъ различныхъ искусстныхъ сложеніяхъ; мы по возможности дали общее о нихъ понятіе. Ближайшее разсмотрѣніе этаго предмета, и въ особенности испытаніе всѣхъ этихъ формъ, имѣющихъ для художника столь дорогое практическое значеніе, должно быть отнесено къ ученію о композиціи. Впрочемъ, въ такомъ сложеніи, рядомъ съ голосами, способными перемѣщаться, могутъ находиться и простые сопровождающіе голоса. Если говорятъ о двойномъ, тройномъ, четверномъ, или еще болѣе сложномъ контрапунктѣ, то принимаютъ въ расчетъ только тѣ голоса, которые могутъ взаимно перемѣщаться, всѣ же остальные оставляются, при этомъ, безъ вниманія. Теперь мы уже до нѣкоторой степени знаемъ, сколь различнымъ образомъ можетъ быть составлена всякая фраза. Мы можемъ ее представить, состоящею или изъ одного или изъ нѣсколькихъ голосовъ,—въ послѣднемъ случаѣ или гомофонично, или полифонично; въ свою очередь, мы можемъ представить полифоническую фразу въ формахъ простаго, двойнаго или многосложнаго контрапункта.

Всѣ художественно-музыкальныя формы представляются обыкновенно или гомифонично, или полифонично, или же онѣ состоятъ изъ смѣняющихся между собою, полифоническаго и гомофоническаго сложеній. На основаніи этого различія мы и станемъ сперва говорить о чисто или преимущественно полифоническихъ формахъ, а затѣмъ уже перейдемъ и къ гомофоническимъ. Впослѣдствіи только, когда мы разовьемъ формы изъ образа ихъ сложенія, мы укажемъ на примѣненіе ихъ къ различнымъ музыкальнымъ органамъ.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Полифоническія формы.

Изъ полифоническихъ формъ особенно достойны вниманія три главныя: фигурація, фуга и канонъ, и важнѣйшее примѣненіе каждой. Къ нимъ присоединяются еще нѣсколько родственныхъ съ ними формъ.
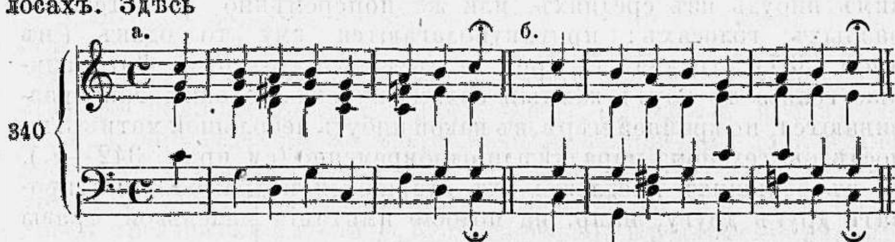
1. *Фигурація.*

Фигураціей называемъ мы прежде всего сопровожденіе какой нибудь уже заранѣе готовой мелодіи (напр. мелодіи хорала), состоящее изъ одного или нѣсколькихъ мелодически развитыхъ голосовъ. Избранная, для этого, главная мелодія (въ большинствѣ случаевъ мелодія хорала) называется стойкой, *cantus firmus* (т. е. неизмѣнное пѣніе или неизмѣнная мелодія), сопровождающіе ее голоса

фигуральными голосами,
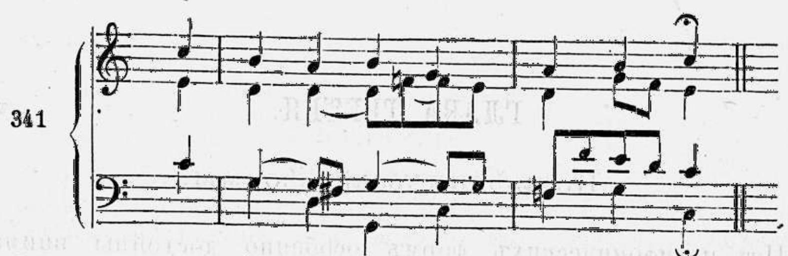
а сама работа—фигурированіемъ или фигуровкой.

Чѣмъ же отличается сопровожденіе фигуральными голосами отъ простаго гомофоническаго сопровожденія? Тѣмъ, что фигуральные голоса имѣютъ свое собственное, самозначущее содержаніе и, кромѣ того, стремленіе къ мелодическому совершенству, чего не видно въ гомофоническихъ сопровождающихъ голосахъ. Здѣсь

340 
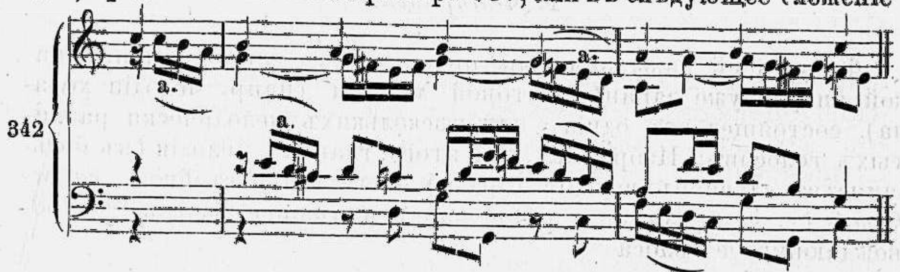
мы имѣемъ отрывокъ хорала (представленный уже раньше въ пр. 337) съ гомофоническимъ сопровожденіемъ, въ тѣсномъ расположеніи въ *а.* и широкомъ въ *б.* Ни одинъ изъ этихъ сопровождающихъ голосовъ не имѣетъ особеннаго содержанія и не обращаетъ на себя особеннаго вниманія; это видно уже изъ того, что ни одинъ изъ нихъ не имѣетъ своеобразнаго ритма. Всѣ они существуютъ только ради главнаго голоса, для того чтобы поддерживать его гармоніей. Придавая имъ даже, иногда, болѣе самостоятельное, болѣе живое значеніе, какъ напр. здѣсь

341



мы все-таки, судя по цѣлому, можемъ съ достовѣрностью сказать, что каждый изъ этихъ голосовъ, есть только второстепенный, только сопровожденіе главнаго голоса. Всматриваясь, напротивъ, съ сопровождающій голосъ къ этой же самой мелодіи, представленный на примѣрѣ 337, или въ слѣдующее сложеніе
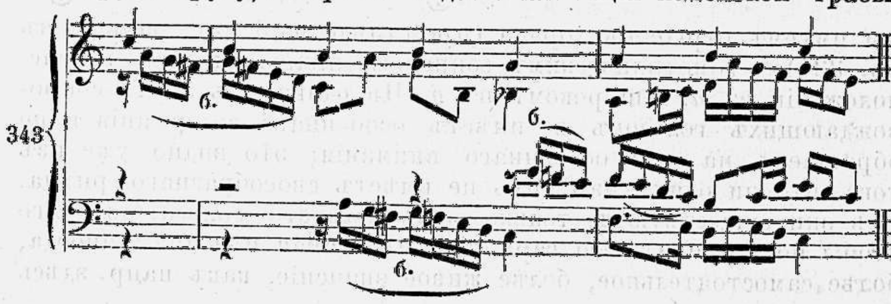
342



легко замѣтить, что и здѣсь нижніе голоса сопровождаютъ главную мелодію, но что каждый изъ нихъ имѣетъ въ этомъ случаѣ свое собственное содержаніе, существенно отличное отъ содержанія cantus firmi, что каждый изъ нихъ стремится развиться въ совершенную мелодію.

Подобныя фиураціи бываютъ крайне разнообразны. Cantus firmus представляется то верхнимъ голосомъ, то нижнимъ, то какимъ нибудь изъ среднихъ, или же попеременно является въ разныхъ голосахъ; противуполагаются ему то одинъ (въ прим. 337), то два, то три, то нѣсколько голосовъ. Фигуральные голоса то идутъ каждый своимъ путемъ, то они сообща развиваются, по крайней мѣрѣ, въ какой нибудь небольшой мотивъ, въ послѣдовательномъ порядкѣ или одновременно (см. прим. 342—*а.*), то въ большихъ предложеніяхъ стараются подражать, имитировать другъ другу, напр. на подобіе имитаціи маленькой фразы

343



обозначенной здѣсь буквою *б*. Иногда начинаются и заканчиваются они вмѣстѣ съ каждою строфою cantus firmi, иногда же образуютъ вступительныя, промежуточныя и заключительныя фразы или предложенія, называемыя, относительно хорала,

прелюдіями, интермедіями и постлюдіями.
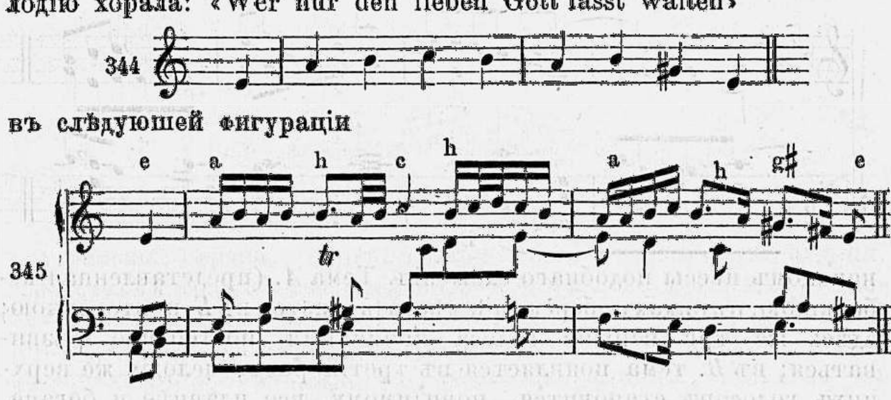
Во всѣхъ этихъ формахъ можетъ быть выраженъ разнообразнѣйшій смыслъ.

Наконецъ, бываютъ и такія фигураціи, въ которыхъ cantus firmus не строго выдерживается, но переходитъ въ другой счетъ или является болѣе или менѣе измѣненнымъ мелизматическими прибавленіями (перемѣнами и прибавленіями къ первоначальному его виду). Такъ напр. представилъ Себ. Бахъ *) мелодію хорала: «Wer nur den lieben Gott lässt walten»

344

въ слѣдующей фигураціи

345
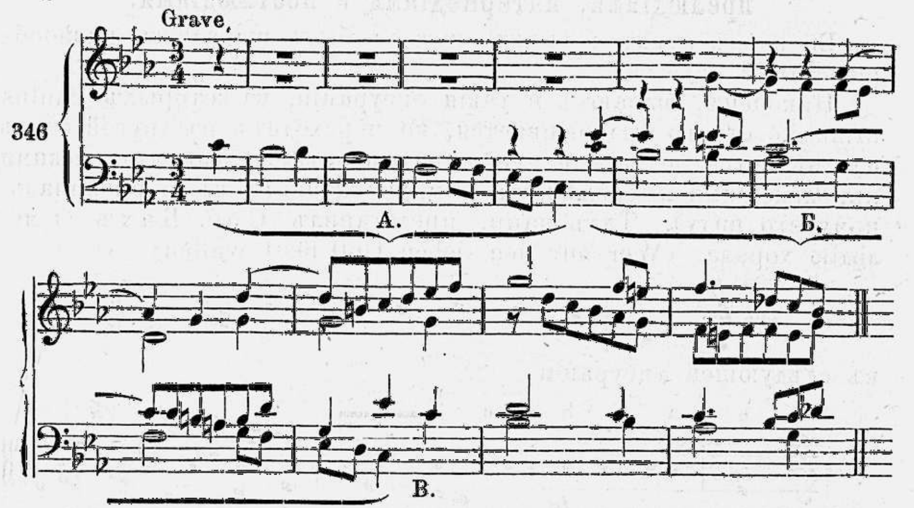


2. *Неизмѣнный басъ.*

Одну изъ самыхъ близкихъ формъ къ предъидущей представляетъ такъ называемый неизмѣнный (постоянный или стойкій) басъ, весьма разнообразно употреблявшійся старыми композиторами (именно Себ. Бахомъ и Гэнделемъ), впослѣдствіи же вовсе не примѣнявшійся, хотя этимъ нисколько и понынѣ не утратились его значеніе и примѣняемость. Обыкновенно такой басъ одинъ начинаетъ пьесу большимъ предложеніемъ (въ 4, 6, 8 тактовъ). Предложеніе это играетъ туже роль, какую cantus firmus въ хоралѣ, и становится главной, основной темой. Оно постоянно повторяется басомъ, между тѣмъ какъ верхніе голоса сопровождаютъ его все сильнѣе и богаче развивающейся фигураціей, такъ что, наравнѣ съ главной мелодіей, появляется полифоническое сплетеніе голосовъ, разнообразнѣйшимъ способомъ выражающее движенія внутренняго

*) Сравни «Auswahl aus Sebastian Bach's Kompositionen», служащее введеніемъ къ произведеніямъ великаго мастера (у *R. Cocks* въ Лондонѣ и *Challier* въ Берлинѣ. 2-е изд.).

ней жизни, то примѣняясь къ главной темѣ и заключаясь въ одно время съ ней, то продолжаясь послѣ окончанія темы и подготовляя ея повторенiе, перехватывая тему у баса, или же, наконецъ, проводя ее, напр. къ формѣ фуги. Для примѣра ограничимся здѣсь
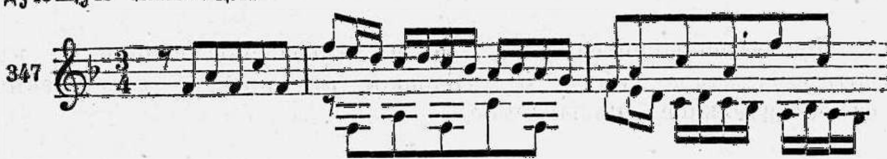


началомъ пьесы подобнаго сложенія. Тема *А*. (представленная небольшою, въ видахъ сбереженія мѣста) является въ *Б*. повторенною; здѣсь же три верхнiе голоса начинаютъ постепенно развиваться; въ *В*. тема появляется въ третій разъ, мелодія же верхнихъ голосовъ становится, повидимому, все плавнѣе и богаче. Остроумное примѣненіе этой формы находимъ мы въ «Торжествѣ Александра» Генделя, въ хорѣ: «Die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrei»,—и еще лучше въ слѣдующемъ хорѣ того же сочиненія: «Wecke ihn auf aus seinem Schlummer»; глубоко трогательною является таже форма у Себ. Баха въ «Crucifixus» его торжественной мессы.

Подобный упрямо и неизмѣнно повторяющійся басъ называется на старомъ языкѣ *Basso ostinato*; названіемъ этимъ обозначается и вся форма. Въ совершеннѣйшемъ видѣ мы находимъ ее въ Passacaglia Себ. Баха.
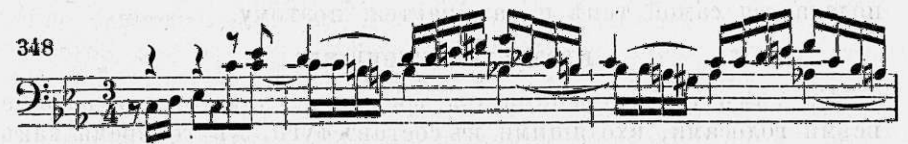
3. *Подражанiе*.

Въ фигураціяхъ главное основанiе, зерно, всего голосоваго состава образуютъ одинъ или нѣсколько небольшихъ мотивовъ, голоса, подхватываютъ этотъ мотивъ попеременно и развиваютъ далѣе свою мелодію. Но и болѣе обширныя мелодическія фразы могутъ быть исполнены однимъ голосомъ и болѣе или менѣе точно повторены однимъ или нѣсколькими другими (на языкѣ искусства это
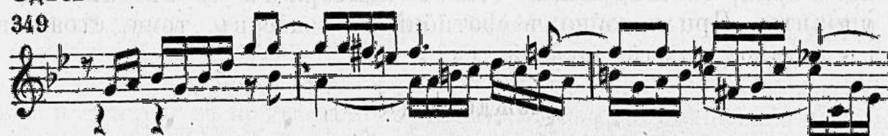
называется подражаніемъ или имитаціей), въ то время какъ предъидущій голосъ продолжаетъ свою мелодію. Такъ, Бахъ въ одной изъ своихъ Inventionen образуетъ слѣдующую имитацію



второй голосъ вторитъ нѣкоторое время первому, послѣ чего оба они свободно идутъ дальше, опять начинаютъ подражать другъ другу (причемъ первенство остается за нижнимъ голосомъ) и т. д. Очевидно, что такая подражаемая мелодическая фраза гораздо болѣе обширна, самостоятельна, чѣмъ фигуральный мотивъ. Въ другомъ видѣ представлена здѣсь



двуголосная фраза, первоначально безъ всякаго подражанія. Представимъ себѣ, что она, черезъ нѣсколько времени, заключится напр. хоть доминантой; тогда другіе голоса могли бы повторить ее, въ точности или свободно (быть можетъ съ нѣкоторыми измѣненіями), въ томъ же самомъ, или же въ какомъ нибудь другомъ тонѣ, и притомъ въ обратномъ видѣ, такъ что бы верхній голосъ исполнялъ то, что прежде исполнялъ нижній, и обратно—нижній то, что прежде исполнялъ верхній. Здѣсь



представлено такое весьма свободное подражаніе въ тонѣ доминанты. Голоса, каждый отдѣльно, ведутъ до конца свою мелодію черезъ рядъ аккордовъ или модуляцій, при чемъ трудно рѣшить, который изъ нихъ главный и которые—второстепенные, не смотря на то, что одинъ изъ нихъ (по большей части верхній) повременамъ, напр. въ концѣ, становится господствующимъ въ мелодическомъ отношеніи. Форма эта часто употребляется въ прелюдіяхъ или вступленіяхъ къ большимъ музыкальнымъ пьесамъ, въ этюдахъ для фортепіано, въ дуэтахъ, или какъ составная часть болѣе обширныхъ музыкальныхъ сочиненій.

4. *Фуга.*

Фугою называется дву- или много-голосное сочиненіе, въ которомъ какое нибудь одноголосное предложеніе (совершенно самостоятельное), называемое

темой,

является сперва въ одномъ голосѣ, а затѣмъ попеременно проходитъ черезъ всѣ другіе голоса, составляя такимъ образомъ главное содержаніе всего музыкальнаго сочиненія. Въ то время, когда второй голосъ перенимаетъ тему—что на музыкальномъ языкѣ называется отвѣтомъ на тему—первый голосъ продолжаетъ свою мелодію, которая, слѣдовательно, уже противуполагается самой темѣ и называется, поэтому,

противу-сложеніемъ.

За тѣмъ тема перенимается третьимъ, четверымъ, вообще всѣми голосами, входящими въ составъ фуги, въ то время какъ остальные голоса, продолжаясь, образуютъ всѣ вмѣстѣ противусложеніе (если только какой нибудь изъ нихъ не паузируетъ), называемое старыми музыкантами также противуположною гармоніею.
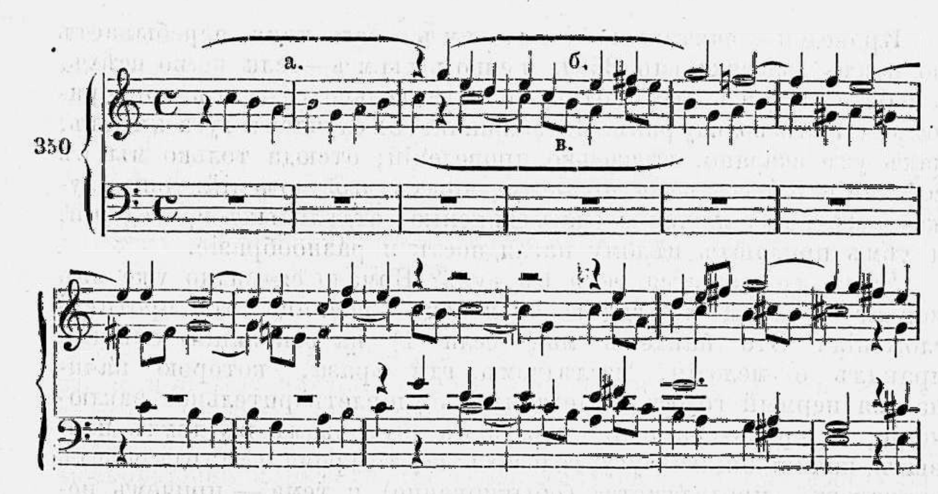
Но было-бы весьма однообразно, еслибъ каждый изъ голосовъ повторялся постоянно на одной и той же ступени. Поэтому мѣняютъ положеніе темы въ разныхъ голосахъ, чаще всего такъ, что если первый голосъ исполнялъ тему въ гаммѣ главнаго тона, то слѣдующій голосъ повторяетъ ее въ гаммѣ доминанты. При подобномъ соотношеніи голосовъ, тема, стоящая въ главной гаммѣ, называется

вождемъ (*dux*),

отвѣтъ же на нее, т. е. тема въ побочной гаммѣ—

спутникомъ (*comes*).

Вообще говоря, сопровождающая тема есть буквальное повтореніе (т. е. нота въ ноту) вождя, впрочемъ, обстоятельства могутъ принудить и къ нѣкоторымъ незначительнымъ уклоненіемъ, но только въ такой степени, чтобы сама тема не подвергалась существенному измѣненію и не дѣлалась неузнаваемою. Разсмотримъ прежде всего небольшой примѣръ фугированнаго сложенія, стремящійся болѣе къ простотѣ и краткости, чѣмъ къ художественному значенію:



Въ *а.* замѣчаемъ мы фуговую тему или вождя (уже часто употреблявшееся нами начало хорала), она начинается совершенно одиноко въ альтѣ. Дискантъ отвѣчаетъ на нее спутникомъ, въ которомъ легко можно узнать вождя (въ *б.*), не смотря на то, что онъ является въ другомъ тонѣ (доминанты) и что въ немъ измѣнены нѣсколько интерваловъ. Пока дискантъ исполняетъ спутника, альтъ продолжаетъ свою мелодію; то, что онъ теперь исполняетъ (*в.*), и есть противусложеніе.

Теперь можно было-бы ожидать, что тема, начиная съ пятаго такта, перейдетъ въ какой нибудь новый голосъ; но появленіе темы въ третьемъ голосѣ стараются обыкновенно нѣсколько замедлить; повторенія перерываются здѣсь

промеждуточнымъ предложеніемъ,

(называемымъ старыми учителями промежуточною гармоніей), которое удобно ведетъ обратно къ *C—M.*, гдѣ вождь долженъ вступить снова; этимъ самымъ тема предохраняется отъ безпрерывныхъ, утомляющихъ слушателя, повтореній. Въ седьмомъ и девятомъ тактахъ появляются опять басъ и теноръ съ вождемъ и спутникомъ; съ одинадцатаго такта снова начинается промежуточное предложеніе, которое, однако, не закончено. Этимъ фуга могла бы заключиться, если-бы послѣдній тактъ снова возвратился въ *C—M*. Но она могла бы быть продолжена и еще далѣе (что обыкновенно и бываетъ), еслибъ тема, послѣ промежуточнаго предложенія, была снова введена въ какой нибудь голосъ, на который вновь отвѣчали бы другіе голоса.

Прохожденіе темы чрезъ всѣ голоса называется ея

проведеніемъ.

Проведеніе считается **полнымъ**, если тема перебываетъ во всѣхъ голосахъ (пр. 350), **неполнымъ**—если не во всѣхъ, и **обильнымъ**—если одинъ или нѣсколько голосовъ повторяютъ ее по нѣскольку разъ. Въ большинствѣ случаевъ фуга имѣетъ, какъ уже сказано, нѣсколько проведеній; отсюда только мы въ состояніи понять цѣль промежуточныхъ предложеній; они служатъ къ разграниченію (разъединенію) отдѣльныхъ проведеній, и тѣмъ придаютъ цѣлому наглядность и разнообразіе.

Чѣмъ же узнается тема въ фугѣ? Начало ея видно уже изъ перваго голоса; но гдѣ-же ея конецъ, граница отъ противусложенія? Это найдемъ мы, если 1) на основаніи общихъ правилъ о мелодіи, изслѣдуемъ, гдѣ фраза, которою начинается первый голосъ, будетъ имѣть удовлетворительное заключеніе; 2) чрезъ сравненіе вождя съ спутникомъ въ двухъ первыхъ, начинающихъ фугу, голосахъ: все то время, что ходъ обоихъ одинаковъ, продолжается (обыкновенно) и тема — причемъ незначительныя, иногда необходимыя, уклоненія спутника оставляются безъ вниманія. Для большинства случаевъ достаточно бываетъ и перваго признака.

Замѣчательны нѣкоторыя особенныя водоизмѣненія фуговой темы. Если значеніе нотъ ея увеличивается вдвойнѣ (напр. восьмыя дѣлаются четвертями), то таковое водоизмѣненіе ея называется

увеличеніемъ,

или **расширеніемъ**; если же значеніе нотъ уменьшается вдвойнѣ—

уменьшеніемъ,
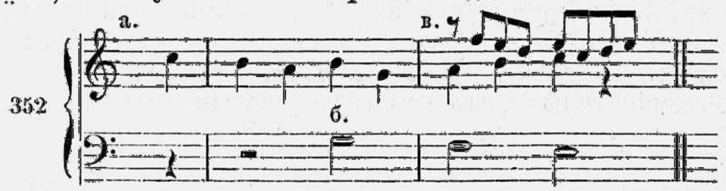
или **сжатіемъ** (напр. восьмыя становятся шестьнадцатыми); наконецъ, если ноты темы, идущія по извѣстному направленію, измѣнятъ его на обратно-противуположное, то таковое видоизмѣненіе темы называется

обращеніемъ.
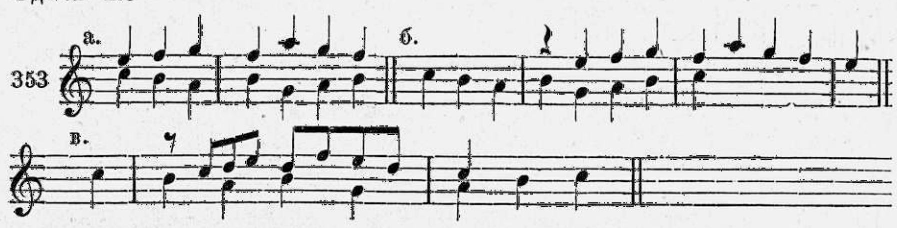
Тема фуги, начатой въ примѣрѣ 350, представлена здѣсь въ нотахъ двоякой величины:

351 

первый голосъ можно разсматривать, какъ увеличеніе втораго, а второй, какъ уменьшеніе перваго. Здѣсь же

352 

мы видимъ туже тему въ нотахъ троякой величины: въ *а.* она является въ **надлежащемъ движеніи**, въ нотахъ первоначальной величины, въ *б.*—увеличенною, въ *в.*—уменьшенною. Здѣсь же

353 

въ *а.* и *б.* тема нижняго голоса является въ **надлежащемъ**, а тема верхняго—въ **обратномъ движеніи**, въ *в.*—въ нижнемъ голосѣ она опять въ надлежащемъ видѣ, въ верхнемъ же обращена и вмѣстѣ съ тѣмъ уменьшена. Само собою разумѣется, что формы эти произведутъ на насъ гораздо большее впечатлѣніе, если онѣ встрѣтятся намъ въ какомъ нибудь дѣйствительно художественномъ произведеніи; здѣсь же мы имѣли въ виду дать только возможно краткій и простой примѣръ.

Истинное значеніе всѣхъ названныхъ формъ разъясняется въ ученіи о композиціи.

Если какой нибудь голосъ вступаетъ съ темой въ то время, когда другой голосъ еще не кончилъ, то подобное проведеніе называется

сжатымъ веденіемъ,

или **стретто**.
Примѣры 351, 352 и 353 въ *б.* и *в.* представляютъ, слѣдовательно, подобнаго рода сжатое веденіе двухъ и трехъ голосовъ.
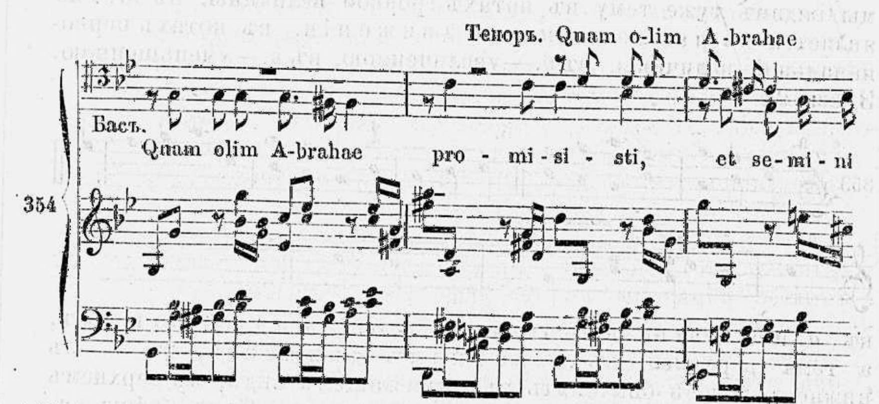
Изъ различныхъ видовъ фуги мы укажемъ только на важнѣйшіе изъ нихъ. По числу участвующихъ голосовъ, фуги дѣлятся на

двух-, трех-, четырех- и многоголосныя.

Но кромѣ голосовъ, составляющихъ фугу, въ ней могутъ участвовать и просто сопровождающіе голоса или даже имѣющіе свое собственное содержаніе, собственный ходъ. Голоса, служащіе только поддержкою фугирующимъ голосамъ (напр. инструментальное сопровожденіе вокальной фуги, поддерживающее ее только помощью однозвучій или октавъ), не измѣняютъ первоначальнаго характера формы. Если же въ сопровожденіи замѣчается своеобразный ходъ, особенныя мелодіи, пассажи, фигуры и пр., то такая фуга называется

сопровождаемой фугой.

Примѣромъ этого служитъ начало фуги: «Quam olim Abrahae» изъ Моцартова реквіема:



духовые инструменты и человѣческіе голоса проводятъ въ ней фугу, между тѣмъ какъ смычковый квартетъ сопровождаетъ ее совершенно самостоятельно. Иногда къ фугѣ, наравнѣ съ сопровождающими голосами, присоединяется подвижной фигурованный верхній голосъ, который въ этомъ случаѣ и носитъ преимущественно названіе

контрапункта
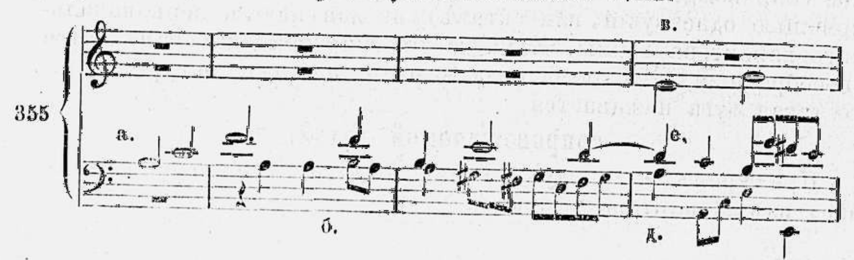
(такъ какъ голосъ этотъ противупоставленъ главной части сочиненія—фугѣ). Иногда таковымъ голосомъ бываетъ басъ, и въ такомъ случаѣ онъ называется — особенно если онъ имѣетъ равномѣрное движеніе (напр. состоитъ изъ восьмыхъ или четвертей)—
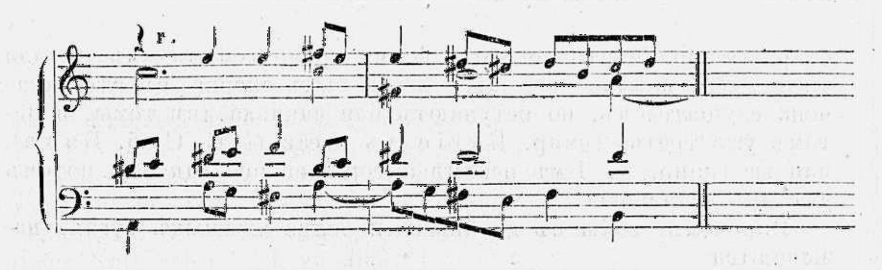
непрерывнымъ басомъ

или Continuo. Такимъ Continuo сопровождается, между прочимъ, «Kyrie» въ мессѣ *G—M*. Себ. Баха, а также и «Credo» въ его торжественной мессѣ; фигурованные верхніе голоса встрѣчаются чаще всего въ сочиненіяхъ Гайдна, въ мессахъ Гуммеля и у нѣкоторыхъ другихъ.

5. *Двойная и болѣе сложная фуга.*

Вмѣсто одной темы, въ фугѣ могутъ иногда находиться двѣ, три, или еще болѣе противупоставляемыхъ темъ.





Здѣсь представлено въ возможной краткости начало двойной фуги. Въ *а*. начинается теноромъ первая тема; вскорѣ затѣмъ басъ начинаетъ въ *б*. вторую тему, противупоставляя ее первой; въ *в* повторяется альтомъ первая, а въ *г*. дискантомъ вторая тема. Для того, чтобы проведеніе вышло полнымъ, басу слѣдовало бы еще повторить первую тему, а тенору—вторую; далѣе, дисканту—первую, а альту—вторую, такъ чтобы каждая изъ темъ побывала въ каждомъ голосѣ. Мы поймемъ, послѣ сказаннаго на стр. 272, что оба нижніе голоса, начиная съ *д*. и *е*., образуютъ противусложеніе. Легко догадаться и безъ дальнѣйшихъ объясненій, что въ

тройной фугѣ

должны взаимно проводиться три темы, въ четверной — четыре, и т. д., подобно тому, какъ въ двойной проводятся двѣ; впрочемъ, рѣдко, или даже никогда, не бываетъ надобности заходить далѣе числа трехъ темъ, слѣдовательно, далѣе тройной фуги.

Двойныя и болѣе сложныя фуги—независимо отъ нѣкоторыхъ особенностей, обусловливаемыхъ большимъ числомъ ихъ темъ—по устройству своему совершенно подобны простой фугѣ. Двѣ или болѣе темы обыкновенно должны взаимно сопоставляться, по крайней мѣрѣ одинъ разъ, но каждая изъ нихъ можетъ быть представлена и отдѣльно отъ другихъ. Нерѣдко случается даже, что двойныя фуги начинаются сперва только одной темой, которая и проводится, потомъ проводится другая (такъ что все сочиненіе начинается какъ-бы двумя различными, но взаимно связанными простыми фугами), и затѣмъ уже представляются обѣ темы вмѣстѣ, такъ что истинная-то двойная фуга начинается, собственно говоря, этимъ третьимъ проведеніемъ. Таково напр. «Confiteor unum baptisma» въ торжественной мессѣ *H-m*. Себ. Баха. Или же, первая тема начинается отдѣльно однимъ голосомъ; когда же второй голосъ отвѣчаетъ на нее, предъидущій начинаетъ вторую тему, на подобіе противусложенія; и такимъ образомъ первая тема и противусложеніе (вторая тема) проходятъ чрезъ всѣ голоса. Примѣромъ можетъ служить фуга *G-m*. Себ. Баха изъ 1-й части его «Wohltemperirtes Klavier». Точно такъ же и въ тройныхъ фугахъ

стараются начинать не сразу всѣми тремя темами вмѣстѣ, для того чтобы каждая изъ нихъ могла быть сперва вѣрнѣе схвачена слушателемъ, но вступаютъ или сначала двѣ темы, а потомъ уже третья (напр. Kyrie въ мессѣ *G-M.* Себ. Баха), или же (напр. въ 1-мъ псалмѣ автора) сперва одна, а потомъ уже двѣ остальныя.

Впрочемъ, темы въ двойныхъ и болѣе сложныхъ фугахъ называются

субъектами

(первый, второй субъектъ и т. д.); въ двойной фугѣ второй субъектъ называется

контрасубъектомъ *).

Фуга съ одною только темою, въ противоположность двойной или болѣе сложнымъ фугамъ, называется

простою фугою.

Менѣе развитая фуга называется

фугетой.

Музыкальное сочиненіе, въ которомъ пользуются въ значительной степени формою фуги, называется

свободной фугой,

въ противоположность дѣйствительной или

строгой фугѣ,

форма которой строго сохраняется по всѣмъ правиламъ.

Наконецъ,

фугато

называется фугообразно развитая небольшая часть или отрывокъ какаго нибудь болѣе обширнаго сочиненія (напр. сонаты, симфоніи и проч.); названіе это дается также и отдѣльнымъ, свободно и легко сочиненнымъ, фугообразнымъ пьесамъ.

Вотъ тѣ наиболѣе необходимыя, общія свѣдѣнія о весьма богатой и важной формѣ фуги; этимъ мы и ограничимся здѣсь. Изъ нѣкоторыхъ соединеній фуги съ другими формами преимущественно замѣчательны два. Первое изъ нихъ—

фуга служащая хоралу

или хоральная фуга; это ничто иное, какъ сопровожденіе мелодіи хорала фугою—подобно тому какъ мы раньше сопровождали ее простою фигураціей. Другую форму соединенія фуги съ хораломъ представляетъ

фугированный хоралъ,

*) Иногда названіе это даютъ и просто противусложенію простыхъ фугъ.

т. е. фугообразное развитіе цѣлаго хорала, въ которомъ одна строфа за другою представляется въ видѣ фуговой темы и проводится совершенно отдѣльно.

Обѣ эти формы роскошнѣе всего примѣнены Себ. Бахомъ къ церковной музыкѣ и органныхъ пьесахъ; особенно удивительно представлена имъ вторая изъ нихъ въ кантатѣ: «Ein' feste Burg ist unser Gott», и въ развитіи хорала: «Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir» *).

6. *Канонъ.*

Въ фугѣ одинъ голосъ перенималъ тему у другаго; въ противусложеніи и промежуточномъ предложеніи каждый голосъ имѣлъ болѣе или менѣе свойственную ему мелодію, при чемъ сама тема, какъ мы видѣли, оставалась не совсѣмъ неизмѣняемою и неприкосновенною.

Если мы представимъ два или нѣсколько голосовъ, идущихъ сперва другъ за другомъ, а затѣмъ вмѣстѣ, при томъ подражая другъ другу, нота въ ноту—и изъ коихъ, слѣдовательно, каждый исполняетъ одну и туже мелодію съ начала до конца,—то мы имѣемъ въ такомъ случаѣ передъ собою канонъ. Слѣдовательно, канонъ есть такое сочиненіе, въ которомъ одинъ голосъ повторяетъ не только какое нибудь опредѣленное предложеніе—тему другаго, но буквально всю его мелодію, нота въ ноту. За однимъ предшествующимъ голосомъ можетъ слѣдовать или одинъ голосъ, при чемъ мы имѣемъ всего только два каноническихъ голоса, или же два, три и болѣе голосовъ. Поэтому мы имѣемъ

дву-, трех-, четырех-, и многоголосные каноны.

Далѣе, послѣдующіе голоса могутъ повторять мелодію перваго голоса или на той же самой ступени и въ той же самой октавѣ,— это называется

канономъ въ однозвучіи;

или въ высшей или низшей октавѣ—

канонъ въ октавѣ;

или же въ какомъ нибудь другомъ интервалѣ, отъ секунды до септимы —

канонъ въ секундѣ и т. д. до септимы;

или, наконецъ, въ многоголосныхъ канонахъ одинъ голосъ можетъ вторить въ одномъ интервалѣ, другой—въ другомъ; это называется

смѣшаннымъ канономъ.

*) См. прибавленіе **Б.**

Всѣ эти виды канона называются
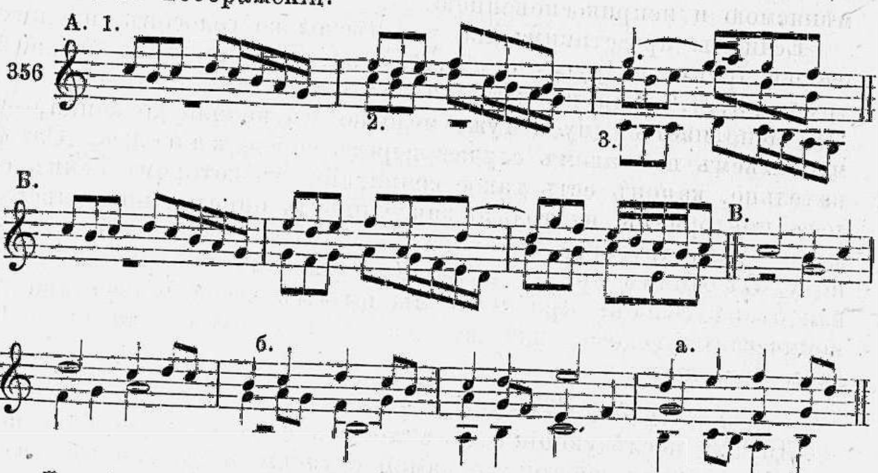
дѣйствительными канонами

въ томъ случаѣ, если они составлены по правиламъ двойнаго или многосложнаго контрапункта, и если они способны къ обращенію своихъ голосовъ (такъ, чтобъ верхній голосъ могъ сдѣлаться нижнимъ и т. д.). При отсутствіи же этого условія канонъ называется недѣйствительнымъ,

мнимымъ канономъ,

или просто подражаніемъ (имитаціей). Каноны въ однозвучіи будутъ мнимыми канонами только въ томъ смыслѣ, что обращеніе ихъ голосовъ не допускаетъ въ сложеніи ихъ никакаго измѣненія.
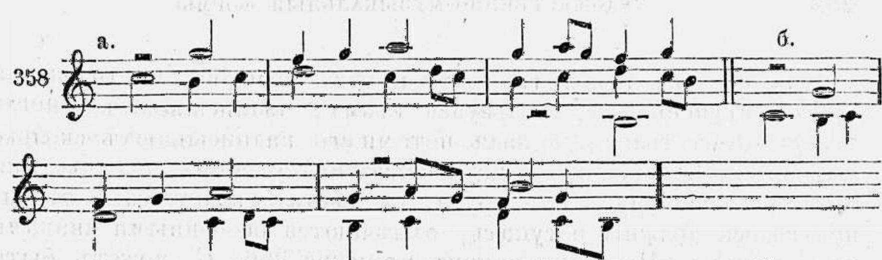
Слѣдующіе бѣглые примѣры представляютъ намъ начало каноновъ, продолженіе которыхъ каждый можетъ самъ развить въ своемъ воображеніи.



Въ *А.* замѣчаемъ мы, обративъ вниманіе только на первые голоса, канонъ въ однозвучіи; третій голосъ подражаетъ въ октавѣ. Въ *Б.* представлено начало двуголоснаго канона въ (нижней) квартѣ, перемѣстивъ эти голоса, мы получимъ канонъ въ (верхней) квинтѣ:



Въ *В.* представленъ смѣшанный канонъ, голоса котораго идутъ въ нижней квартѣ и нижней ионѣ (или въ нижней секундѣ нижней октавы). Перенося



второй голосъ вверхъ (*а.*), или первый внизъ, а третій вверхъ (*б.*), мы получимъ каноническія подражанія въ верхней квинтѣ и нижней нонѣ, или въ верхней квинтѣ и верхней септимѣ; другія обращенія всякому легко будетъ придумать и самому.
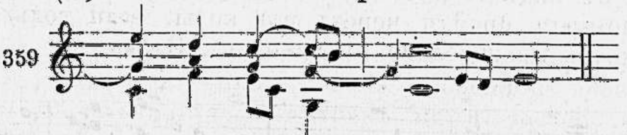
Если канонъ составленъ съ соблюденіемъ всѣхъ правилъ этой формы, т. е. если всѣ голоса точь въ точь вторятъ первому, то его называютъ

строгимъ канономъ;

если же, напротивъ, канонъ составленъ не совсѣмъ точно, если остальные голоса подражаютъ первому только приблизительно *), то онъ называется

свободнымъ канономъ.

Всматриваясь въ строеніе канона, мы, строго говоря, не можемъ въ немъ допустить окончанія всѣхъ голосовъ вмѣстѣ; голоса должны бы утихать постепенно, по мѣрѣ того, какъ они вступали въ канонъ. Но такъ какъ это противорѣчитъ обыкновенно намѣренію художественнаго произведенія, которое по возможности стремится закончиться опредѣленно и сильно, то по большей части кончаютъ канонъ произвольно въ какомъ нибудь удобномъ мѣстѣ, гдѣ всѣ голоса находятся въ ходу, или же присоединяютъ къ нему совершенно свободное заключеніе, безъ всякихъ дальнѣйшихъ каноническихъ подражаній. Такъ, къ канону примѣра 356 (В) можно было бы приписать такое заключеніе



понятно, что при этомъ каноническое подражаніе втораго голоса простиралось бы не далѣе, какъ до *а.*, а третьяго — не далѣе, какъ до *б.* (въ мелодіи перваго голоса).

Вслѣдствіе того, что, какъ мы уже знаемъ, каждый голосъ

*) Во всѣхъ канонахъ, за исключеніемъ канона въ однозвучіи и октавѣ, должно быть необходимо допущено извѣстнаго рода уклоненіе. А именно, такъ какъ всѣ голоса должны слѣдовать другъ за другомъ въ томъ же самомъ видѣ гаммы, то поэтому имъ приходится иногда измѣнять свои интервалы: большіе въ малые и обратно. Такъ, въ примѣрѣ 356, въ *В.* напр. первый голосъ съ самаго начала беретъ 2 полутона и 1 цѣлый тонъ, второй голосъ — 3 цѣлые тона, а третій голосъ — 2 цѣлые тона и затѣмъ полутонъ.

канона долженъ исполнять одну и туже мелодію, но только на другой ступени, то, пользуясь этимъ, выписываютъ иногда только одинъ голосъ, а надъ нотами его надписываютъ сколько должно быть голосовъ и на сколько интерваловъ должны они быть удалены другъ отъ друга; тѣ мѣста, съ которыхъ вторящіе голоса должны вступать, отмѣчаются особенными знаками надъ нотами. По этому канонъ примѣра 356 *B.* можетъ быть также представленъ и такимъ образомъ:

Canone a tre in Quarta e Nona inf.

360 и т. д.
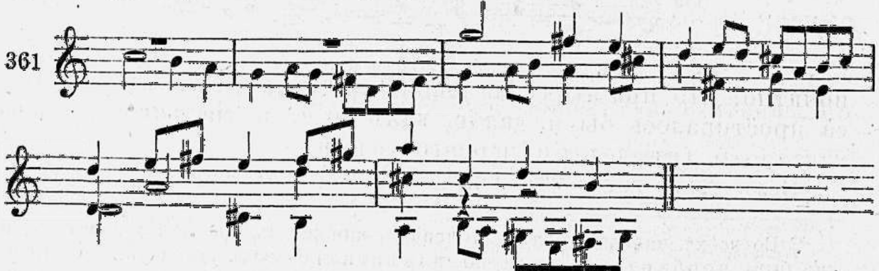
Въ прежніе времена забавой цѣлой школы служило составленіе подобнаго рода каноновъ, представлявшихся безъ обозначенія мѣста вступленія голосовъ, числа голосовъ и интерваловъ для подражанія, или даже выписывавшихся нарочно съ ненадлежащими, а потому запутывавшими читающаго, ключами и проч. Каноны эти, подъ названіемъ загадочныхъ каноновъ, предлагались на рѣшеніе такимъ музыкантамъ, которымъ, кромѣ празднаго изощренія въ собственномъ остроуміи,—болѣе не чѣмъ было заниматься.

Наконецъ, слѣдуетъ упомянуть еще о такъ называемомъ

круговомъ канонѣ,

первый голосъ котораго кончается въ другомъ тонѣ (большею частью въ верхней доминантѣ), напр. начинаясь въ *C—M.*, заключается въ *G—M.* Но, такъ какъ всѣ голоса подражаютъ ему точно, то, слѣдовательно, и слѣдующій голосъ также окончится въ другомъ видѣ—т. е. уже въ третьемъ—напр. начавшись въ *G*, окончится въ *D*; третій же голосъ, начинаясь въ *D*, заключится въ видѣ *A* и т. д. И такимъ образомъ канонъ можетъ мало-по-малу пройти черезъ всѣ виды, если только не будетъ гдѣ-нибудь произвольно прекращенъ. Здѣсь

361



представлено начало такаго (конечно незначительнаго) канона. Первый голосъ переходитъ въ *G—M.*, въ это время второй голосъ начинается въ *G—M.* (въ верхней квинтѣ), и переходитъ въ *D—M.* Теперь начинаетъ въ этомъ тактѣ третій голосъ (въ нижней квартѣ), переходящій въ *A—M.* Между тѣмъ первый голосъ довелъ уже свою мелодію до конца; со слѣдующаго такта ему, подобно новому голосу надо бы вступить въ *A—M.*, перейти въ *E—M.* и т. д.

Форма эта особенно хорошо примѣнена въ «Christe eleison» мессы *A—M.* Баха.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Гомофоническія и смѣшанныя формы.

Первый классъ формъ, къ разсмотрѣнію которыхъ мы теперь приступаемъ, по большей части совсѣмъ воздерживается отъ полифоническаго сложенія; слѣдовательно, теперь мы могли бы начать наше разсмотрѣніе съ формы чисто гомофонической. Но, вопервыхъ, она не долго станетъ привлекать наше вниманіе, а вовторыхъ, она можетъ принимать въ себя отчасти и полифоническое сложеніе. Поэтому мы разсмотримъ ее въ связи со смѣшанными формами.

Здѣсь встрѣчаются слѣдующія формы.

1. *Форма пѣсни.*

Подъ этимъ именемъ мы разумѣемъ всѣ музыкальныя сочиненія съ одною главною основною мыслью, которая представляется или въ видѣ вполнѣ законченнаго предложенія, или въ видѣ періода (съ первымъ и вторымъ предложеніями), или также въ видѣ какъ-бы распавшагося періода съ двумя (первою и второю), или тремя (первою, второю и третьею) частями (въ послѣднемъ случаѣ, третья часть, въ большинствѣ случаевъ, есть повтореніе первой). Въ сочиненіе въ формѣ пѣсни могутъ входить даже 2, 3 подобныхъ періода, но въ такомъ случаѣ они слѣдуютъ другъ за другомъ безъ особенной связи или соотношенія, въ видѣ двухъ или трехъ паръ частей; вторая пара частей называется въ этомъ случаѣ

trio,

а третья 2-мъ trio, и притомъ разсматривается, какъ вторая, только придаточная музыкальная пьеса. Подобныя тріо для разнообразія пишутся обыкновенно въ другомъ видѣ, чѣмъ главная пара частей, или даже въ другомъ родѣ, и если они стоятъ въ минорномъ родѣ той же ступени, то обозначаются

Minore,

если же въ мажорномъ тонѣ той же ступени, то

Maggiore

За ними повторяютъ главную часть (т. е. первую пару частей) въ главномъ видѣ (называя ее maggiore послѣ ми-

норнаго тріо, и наоборотъ), желая этимъ, по крайней мѣрѣ, хотя поверхностно, придать цѣлому сочиненію единство.

Въ подобной формѣ пѣсни написаны по большей части пѣсни для пѣнія, танцы, марши, многіе этюды, вступленія и проч. Изъ всѣхъ относящихся сюда формъ *) особенно замѣчательна одна; это такъ называемая

варіація,

или точнѣе говоря: тема съ варіаціями (измѣненіями). Варіація есть ничто иное, какъ предложеніе, преобразованное помощью мелодическихъ, гармоническихъ, контрапунктическихъ, ритмическихъ средствъ. Предложеніе, служащее въ этомъ случаѣ основою, называется

темою;

оно обыкновенно варіируется нѣсколько разъ и притомъ различнымъ образомъ; совокупность всѣхъ варіацій съ главною темою составляетъ одно цѣлое, которое кончается или самою темою, или болѣе обширно и богато развитой варіаціей, или же какимъ нибудь придаткомъ или дополненіемъ. Иногда отдѣльныя варіаціи соединяются между собою легкими переходами, въ большинствѣ же случаевъ каждая изъ нихъ кончается сама по себѣ, и связь всего сочиненія заключается только въ одной, служащей основою для всѣхъ варіацій, темѣ и въ общемъ, проникающемъ ихъ настроеніи или идеѣ композитора—если только таковая дѣйствительно имѣется.

Варіаціи измѣняютъ свою тему не только въ частностяхъ веденія голосовъ и проч., но онѣ принимаютъ, кромѣ того, еще и особенныя формы, какъ-то: форму марша или танца, фуги, рондо̀ (о которомъ скажемъ впослѣдствіи) и др. **). Весьма полезное упражненіе составляетъ для каждаго занятіе точ-

*) Наравнѣ съ новѣйшими танцами, относятся сюда и старинные, частью встрѣчающіеся еще и въ нашей балетной музыкѣ (напр. у Глюка), а частью въ сюитахъ Гэнделя и Баха; таковы напр. танцы: Gavotte, Passacaglia, Courante, Sarabande, Bourrée, Gigue, Musette, Passepied, также и Fandango (употребленное Моцартомъ въ Figaro).

**) Форма варіаціи легко сочиняется въ томъ случаѣ, когда композиторъ, относясь къ ней довольно легкомысленно, украшаетъ свои темы самыми обычными музыкальными фразами.

Послѣ прелестныхъ варіацій Гайдна и Моцарта и многозначительныхъ «30 Veranderungen auf eine Arie» Себ. Баха, форма варіацій, слишкомъ часто и слишкомъ неразборчиво фабриковавшаяся каждымъ сколько нибудь умѣвшимъ играть на инструментѣ піанистомъ, форма эта, на нѣкоторое время обезславленная, даже стала презираться композиторами, такъ что новѣйшіе салонные и концертные композиторы стали скрывать издаваемыя ими варіаціи подъ фирмою фантазій, воспоминаній (Réminiscences и т. д.). Высшее значеніе придалъ этой формѣ впервые Бетховенъ, который развивалъ ее съ возрастающею любовью и глубиною также въ своихъ болѣе обширныхъ сочиненіяхъ, напр. симфоніяхъ. К. М. Веберъ также создалъ весьма замѣчательныя варіаціи, которыя, однако, совершенно несправедливымъ образомъ, теперь все болѣе и болѣе забываются.

нымъ разсмотрѣніемъ сочиненій съ варіаціями и по возможности отчетливое объясненіе себѣ, какимъ образомъ и почему измѣнена тема въ каждой отдѣльной варіаціи.

2. *Форма рондо̀.*

Особенность этой формы состоитъ въ томъ, что она имѣетъ одну главную тему, или партію, которая является въ связи съ другими и къ которой снова возвращаются въ концѣ пьесы. Такая главная тема можетъ состоять изъ одного періода, или же изъ двухъ или трехъ частей. Можно различать 5 формъ рондо̀.

Первая изъ нихъ состоитъ въ слѣдующемъ: за главной партіей слѣдуетъ ходъ, или рядъ короткихъ фразъ, которыя, пробѣгая чрезъ различные виды, приводятъ, наконецъ, къ главному виду, въ которомъ и возвращается главная тема, непосредственно заключаясь, если только за ней не слѣдуетъ придатокъ, составленный изъ нея, или изъ хода. Можетъ случиться, что форма эта, представленная въ нѣсколько болѣе сжатомъ видѣ, получитъ большое сходство съ весьма распространенной формой пѣсни трехколѣнной, т. е. состоящей изъ трехъ частей. Въ большинствѣ же случаевъ главная тема рондо̀ довольно ясно отличается отъ первой части пѣсни тѣмъ, что имѣемъ болѣе обширное значеніе и болѣе опредѣленное заключеніе, чѣмъ и устраняется возможность смѣшиванія этихъ формъ.

Вторая форма рондо̀, кромѣ главной темы, представляетъ еще вторую, побочную партію, состоящую также изъ одного періода или изъ двухъ или трехъ частей и стоящую или въ видѣ доминанты верхней или нижней, или въ параллельномъ тонѣ, или въ главномъ тонѣ, но минорномъ (Minore), когда главная тема въ мажорѣ, и на оборотъ въ мажорномъ (Maggiore), когда главная тема въ минорѣ. Различіе этой формы отъ формы пѣсни съ тріо состоитъ въ томъ, что вторая тема является въ ней не особнякомъ, но по большей части въ связи съ первою темою. Послѣдняя соединяется иногда *) со второю ходомъ; подобный же ходъ или незаключенный рядъ фразъ ведетъ и отъ второй темы къ вновь появляющейся первой; сочиненіе кончается или этой послѣдней, или заключеніемъ, составленнымъ изъ первой или второй темы, или изъ ходовъ.

Третья форма рондо̀ имѣетъ, за исключеніемъ главной, двѣ побочныя партіи, изъ коихъ одна стоитъ въ томъ ро-

*) Переходы отъ главной темы къ первой побочной по большей части ненужны и выпускаются; отъ побочной же къ главной выпадаютъ весьма рѣдко.

Ближайшее разсмотрѣніе этихъ формъ, а также и формъ сонаты, съ указаніемъ на многочисленныя произведенія разныхъ мастеровъ, находится въ III части ученія о композиціи.

дѣ, какой имѣетъ главная тема, и притомъ обыкновенно въ доминантѣ, а другая обыкновенно въ параллельномъ видѣ, или въ видѣ субдоминанты. Отъ первой побочной темы возвращаются къ главной; повторяя ее, переходятъ къ второй побочной, отсюда опять въ главной и кончаютъ ею же, или особеннымъ дополненіемъ.

Въ четвертой формѣ рондо первая изъ побочныхъ партій образуетъ съ главною болѣе тѣсную связь, какъ бы одно цѣлое. За первою побочною темою повторяется главная (какъ и въ предъидущихъ формахъ), за которой слѣдуетъ уже вторая. Но затѣмъ повторяется не одна только главная, но вмѣстѣ съ нею и первая побочная, которая, находясь сперва въ видѣ верхней доминанты (или въ минорныхъ пьесахъ—въ параллельномъ видѣ), является теперь уже въ видѣ главной партіи. Первая побочная партія выдается въ этой формѣ менѣе рѣзко (ибо она служитъ какъ-бы дополненіемъ къ главной), вторая же, напротивъ, выставляется болѣе рельефно, потому что она должна собою уравновѣшивать двѣ соединенныя первыя темы.

Въ пятой формѣ рондо повторенія главной партіи въ срединѣ не бываетъ, такъ что первый отдѣлъ сочиненія, состоящій изъ главной и второстепенной темы, заканчивается болѣе рельефной, рѣшительной, своеобразной частью, такъ называемой

заключительной партіей.

Такимъ образомъ все сочиненіе состоитъ изъ трехъ округленныхъ и заключенныхъ отдѣловъ: 1) изъ главной, первой побочной и заключительной партій, 2) изъ второй побочной партій и 3) снова изъ партіи главной съ первой побочной и заключительной.

Этимъ мы и ограничимся въ изложеніи формы рондо. При нѣкоторой внимательности не трудно отличить разныя формы его въ томъ или другомъ случаѣ, еслибъ даже и встрѣтились иногда кое какія уклоненія напр. относительно вида, повтореній и проч.,—уклоненія, о которыхъ здѣсь не мѣсто долѣе распространяться *).

3. *Сонатная форма.*

Сонатою называется, какъ извѣстно, инструментальное сочиненіе, состоящее изъ нѣсколькихъ опредѣленныхъ, самостоятельныхъ музыкальныхъ частей, для одного или двухъ инструментовъ; о ней мы будемъ говорить въ слѣдующей главѣ. Но подъ вышеприведеннымъ названіемъ сонатной формы разумѣ-

*) См. прибавленіе **В**.

емъ мы здѣсь не само сочиненіе, но только отдѣльную, опредѣленную форму, для которой мы не имѣемъ другаго названія.

Сонатная форма существенно отличается отъ высшихъ формъ рондо, именно отъ пятой формы его, прежде всего тѣмъ, что отбрасываетъ вторую побочную партію и, слѣдовательно, удерживаетъ только первый отдѣлъ, состоящій изъ темъ главной, (первой) побочной и заключительной, и ихъ повтореніе въ главномъ видѣ въ формѣ послѣдняго отдѣла. Въ такомъ сжатомъ видѣ эта форма музыкальной пьесы называется

сонатинною формою,

въ отличие отъ настоящей сонатной формы; въ ней отдѣльныя части пьесы бываютъ обыкновенно болѣе легкаго содержанія. Впрочемъ, форма сонатины, какъ и настоящая сонатная форма, вмѣсто пѣснеобразнаго предложенія или періода (или простаго предложенія)—составлявшихъ въ формахъ рондо главную и побочную тему — употребляетъ иногда фигуральныя предложенія, фугообразныя проведенія, подчасъ два и даже болѣе различныхъ предложеній (или періодовъ) въ видѣ темъ, которыя соединяются въ одно цѣлое только единствомъ (а иногда и просто родствомъ) видовъ и которыя можно разсматривать, однѣ какъ главную, а другія какъ побочныя темы; для удобства ихъ называютъ

главною партіею и побочною партіею.

Сонатная форма сходна съ сонатинною въ томъ, что подобно ей имѣетъ тѣ же существенныя два отдѣла, съ тою только разницею, что образуется между ними еще третій; слѣдовательно, въ ней будутъ три отдѣла, такъ же какъ и въ 5-ой формѣ рондо, но только средній представляетъ здѣсь другое содержаніе.

Первый отдѣлъ начинается или прямо съ главной партіи или съ ходообразнаго, приготовляющаго ее, вступленія; непосредственно за ней слѣдуетъ побочная партія (въ мажорныхъ пьесахъ по большей части въ видѣ доминанты, въ минорныхъ же—въ параллельномъ); или же главная партія переходитъ въ ходъ, который въ мажорныхъ пьесахъ ведетъ въ виду доминанты, въ минорныхъ же къ параллельному, въ обоихъ случаяхъ—къ побочной партіи. Затѣмъ первый отдѣлъ заключается этой побочной партіи, или же (что обыкновенно и бываетъ) за тѣмъ слѣдуютъ еще одинъ ходъ и заключительная партія, вмѣсто которой или за которой можетъ еще встрѣчаться нѣчто заимствованное изъ главной партіи. Такимъ образомъ въ первомъ отдѣлѣ мы знакомимся съ первою партіею въ главномъ тонѣ и съ второй въ ближайшемъ ему родственномъ тонѣ, въ которомъ и заключается первый отдѣлъ. Отъ

воли композитора зависитъ, повторить ли за тѣмъ еще разъ весь первый отдѣлъ, или нѣтъ.

Второй отдѣлъ или непосредственно слѣдуетъ за первымъ, или же имѣетъ самостоятельное начало. Онъ начинается или продолженіемъ заключительной партіи, или чѣмъ нибудь, заимствованнымъ изъ главной партіи, или же совершенно новой короткой вставной партіей. Далѣе слѣдуетъ побочная или главная партія, за тѣмъ второй ходъ ведущій къ другой, еще не повторенной партіи, или же просто къ доминантѣ главнаго вида. Обѣ партіи этой части вращаются всегда въ новыхъ, обыкновенно близкихъ другъ другу видахъ, а ходы касаются не только этихъ, но и болѣе отдаленныхъ видовъ—весь второй отдѣлъ представляетъ, вслѣдствіе того, подвижную и богато развитую модуляцію. Не повторяясь и обыкновенно даже безъ опредѣленнаго заключенія, онъ переходитъ прямо въ третій отдѣлъ. Послѣдній снова повторяетъ главную партію въ главномъ тонѣ, за которой непосредственно, или чрезъ посредство хода, слѣдуетъ побочная партія, также въ главномъ тонѣ; сей послѣдней, вмѣстѣ съ соединенной съ нимъ, посредствомъ хода, заключительной партіей (а иногда еще и особымъ придаткомъ, нѣсколько напоминающимъ главную партію) кончается въ главномъ же тонѣ цѣлое сочиненіе.

Окончаніе перваго отдѣла обозначается обыкновенно знаками повторенія или заключительными чертами; оба же слѣдующіе отдѣла не разграничиваются подобными знаками; ихъ разсматриваютъ нерѣдко, какъ одно цѣлое, и просто называютъ вторымъ отдѣломъ. Иногда повторяется и этотъ второй отдѣлъ (т. е. второй и третій), и въ такомъ случаѣ вся пьеса заключается дополненіемъ.

Многія встрѣчающіяся въ пьесахъ уклоненія, особенно относительно выбора и распредѣленія видовъ, предоставляются личному разсмотрѣнію и разбору каждаго; желающаго же глубже вникнуть въ разсмотрѣнный вопросъ мы отсылаемъ къ ученію о композиціи *).

Вотъ важнѣйшія изъ художественно-музыкальныхъ формъ; всѣ прочія, о которыхъ намъ прійдется упомянуть, говоря объ инструментальной и вокальной музыкѣ, образуются или составляются изъ нихъ **).

---

*) См. прибавленіе F.

**) Объ особенной смѣшанной формѣ, изъ формъ сонаты и рондо, говорится въ прибавленіи F.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Особенныя формы инструментальной музыки.

Инструментальныя сочиненія прежде всего различаются между собою по тѣмъ инструментамъ, для которыхъ они предназначены. Въ этомъ смыслѣ существуютъ сочиненія для одного только инструмента (пьесы для органа, фортепіано, скрипки и т. д.), далѣе для двухъ или многихъ отдѣльныхъ инструментовъ (дуэты, тріо, квартеты, квинтеты, секстеты, септеты, октеты, нонеты), затѣмъ для инструментальныхъ массъ (оркестра), въ которыхъ каждый голосъ или главные голоса исполняются одновременно нѣсколькими лицами.

Всѣ сочиненія для этихъ отдѣльныхъ или соединенныхъ инструментовъ принимаютъ извѣстныя художественно-музыкальныя формы, изъ которыхъ мы вкратцѣ укажемъ на важнѣйшія, кромѣ тѣхъ, которыя уже нами описаны.

1. *Соната* *).

Соната есть сочиненіе для одного инструмента (иногда также и съ сопровожденіемъ другаго или двухъ другихъ), состоящая обыкновенно изъ трехъ или четырехъ самостоятельныхъ музыкальныхъ частей.

Первая часть имѣетъ обыкновенно сонатную форму и устанавливаетъ главный тонъ всего произведенія. Ей свойственно обыкновенно оживленное движеніе (Allegro и проч.).

За нею слѣдуетъ вторая, болѣе медленная и болѣе короткая часть (Adagio, Andante, также Allegretto и т. д.), большею частью въ формѣ небольшаго рондо, или въ сокращенной сонатной, или же пѣснеобразной формѣ съ нѣсколькими варіаціями. Часть эта стоитъ въ другомъ тонѣ—приблизительно въ нижней или верхней доминантѣ или въ параллельномъ тонѣ.

Окончаніемъ пьесы служитъ третья часть, точнѣе называемая иногда финаломъ; она также имѣетъ сонатную

---

*) Мы пропускаемъ здѣсь болѣе старую форму сюиты (Suite), хотя еще встрѣчающуюся въ произведеніяхъ Баха и Гэнделя, и новѣйшую—Divertimento (Divertissement); онѣ суть ничто иное, какъ извѣстное сопоставленіе различныхъ пьесъ, обусловленное свободною волею композитора; далѣе — попури, въ которомъ отрывки изъ чужихъ произведеній перемѣшиваются съ собственными музыкальными фразами, въ произвольномъ порядкѣ.

форму, или одну изъ высшихъ формъ рондо, или даже фугированную или варіаціонную форму. Ей снова свойствено оживленное движеніе (Allegro, Presto и т. д.), и стоитъ она также въ главномъ тонѣ и, если онъ минорный, измѣняетъ его иногда въ мажорный.

Передъ или за второй частью въ большихъ произведеніяхъ бываетъ иногда еще промежуточная часть, называемая

менуэтомъ или скерцо;

она принимаетъ большею частью форму пѣсни и состоитъ изъ четырехъ или шести частей (именно изъ тріо и повторенія главной партій), или же простую форму рондо или какую нибудь другую. Иногда въ сочиненіяхъ бываетъ еще больше составныхъ частей; такъ напр. въ извѣстномъ септетѣ Бетховена Ор. 20 имѣется: менуэтъ и скерцо, анданте и варіаціи. Иногда соната состоитъ только изъ двухъ частей (напр. соната Бетховена Ор. 111), или только изъ адажіо, менуэта и финала, или же представляетъ еще дальнѣйшія уклоненія. Иногда первой части (также и другимъ) предшествуетъ особеннаго рода вступленіе, называемое въ большинствѣ случаевъ

интродукціей,

какъ напр. въ «патетической» и др. сонатахъ Бетховена, и во многихъ сочиненіяхъ другихъ композиторовъ.

Это есть преобладающая форма всѣхъ дуэтовъ, тріо, квартетовъ и т. д. съ тою только разницею, что въ нихъ выполненіе ея несравненно богаче и полифоничнѣе (по крайней мѣрѣ должно бы быть), потому что здѣсь можно и даже должно пользоваться большими силами соединенныхъ инструментовъ.

Маленькая, проще составленная соната, представляющая болѣе легкія мысли и легкое ихъ развитіе, часто состоящая только изъ двухъ частей, въ крайнемъ случаѣ изъ трехъ, называется

сонатиною,

въ противуположность

большой сонатѣ

(Grande Sonate), подъ названіемъ которой понимаютъ величественную, широко развитую музыкальную пьесу этого рода (состоящую въ большинствѣ случаевъ изъ четырехъ частей).

Сюда же относится и

ноктюрнъ,

музыкальная пьеса нѣжнаго характера (какъ бы вечерняя музыка) для различныхъ инструментовъ въ сонатной формѣ.

2. *Увертюра* *).

Увертюра (часто называемая итальянцами Sinfonia) есть оркестровое произведеніе, состоящее изъ одной части, которой иногда предшествуетъ интродукція или которая иногда прерывается новою промежуточною частью. Въ большинствѣ случаевъ она имѣетъ форму сонатинную или сонатную, также фугообразную, рѣже форму рондо или варіаціи. Увертюра открываетъ собою обыкновенно актъ какаго нибудь большаго художественнаго произведенія, напр. драмы, оперы, ораторіи, концерта, откуда и получила свое названіе.

3. *Симфонія.*

Симфонія есть сочиненіе въ формѣ сонаты, предназначенное для оркестра, притомъ расчитанное на его большія силы, обыкновенно широко, богато и великолѣпно развитое; она состоитъ въ большинствѣ случаевъ изъ вступленія, аллегро, анданте, скерцо и финала, причемъ всѣ эти части развиты несравненно обширнѣе, чѣмъ въ обыкновенной сонатѣ.

На этомъ основаніи мы посовѣтуемъ начинающему познакомиться сперва съ формами сонаты въ симфоніяхъ (и увертюрахъ), для чего, незнакомому съ партитурой, хорошимъ пособіемъ могутъ служить безчисленныя переложенія ихъ для фортепіано. Основныя формы здѣсь гораздо проще и легче различаются, между тѣмъ какъ въ сонатѣ иногда встрѣчается слишкомъ мелкая и миніатюрная разработка и накопленіе различныхъ предложеній и темъ, затрудняющее непривычному глазу различеніе партій. Это встрѣчается даже въ симфоніяхъ Гайдна, котораго, впрочемъ, нужно считать творцомъ новѣйшей формы этого рода, точно такъ же, какъ Бетховена—самымъ совершеннымъ ея представителемъ.

Въ то время, когда большинство новѣйшихъ композиторовъ, Мендельсонъ, Шуманъ, Гиллеръ, Гаде и др. болѣе или менѣе строго придерживаются этихъ формъ, Ф. Листъ избралъ въ своихъ «Симфоническихъ поэмахъ» **) совершенно другой путь, поэмы его главнымъ образомъ отличаются тѣсной, неразрывной связью составныхъ ихъ частей.

---

*) Увертюры, исполняемыя между актами или служащія вступленіями второму и послѣдующимъ актамъ, называются антрактами. Изъ такаго рода сочиненій по справедливости пользуются особенною знаменитостью увертюра и антракты къ Гётеву «Эгмонту» и увертюра къ «Коріолану» — Бетховена.

**) Изданы въ партитурѣ у Брейткопфа и Гэртеля.

форму, или одну изъ высшихъ формъ рондо, или даже фугированную или варіаціонную форму. Ей снова свойствено оживленное движеніе (Allegro, Presto и т. д.), и стоитъ она также въ главномъ тонѣ и, если онъ минорный, измѣняетъ его иногда въ мажорный.

Передъ или за второй частью въ большихъ произведеніяхъ бываетъ иногда еще промежуточная часть, называемая

менуэтомъ или скерцо;

она принимаетъ большею частью форму пѣсни и состоитъ изъ четырехъ или шести частей (именно изъ тріо и повторенія главной партій), или же простую форму рондо или какую нибудь другую. Иногда въ сочиненіяхъ бываетъ еще больше составныхъ частей; такъ напр. въ извѣстномъ септетѣ Бетховена Ор. 20 имѣется: менуэтъ и скерцо, анданте и варіаціи. Иногда соната состоитъ только изъ двухъ частей (напр. соната Бетховена Ор. 111), или только изъ адажіо, менуэта и финала, или же представляетъ еще дальнѣйшія уклоненія. Иногда первой части (также и другимъ) предшествуетъ особеннаго рода вступленіе, называемое въ большинствѣ случаевъ

интродукціей,

какъ напр. въ «патетической» и др. сонатахъ Бетховена, и во многихъ сочиненіяхъ другихъ композиторовъ.

Это есть преобладающая форма всѣхъ дуэтовъ, тріо, квартетовъ и т. д. съ тою только разницею, что въ нихъ выполненіе ея несравненно богаче и полифоничнѣе (по крайней мѣрѣ должно бы быть), потому что здѣсь можно и даже должно пользоваться бо̀льшими силами соединенныхъ инструментовъ.

Маленькая, проще составленная соната, представляющая болѣе легкія мысли и легкое ихъ развитіе, часто состоящая только изъ двухъ частей, въ крайнемъ случаѣ изъ трехъ, называется

сонатиною,

въ противуположность

большой сонатѣ

(Grande Sonate), подъ названіемъ которой понимаютъ величественную, широко развитую музыкальную пьесу этого рода (состоящую въ большинствѣ случаевъ изъ четырехъ частей).

Сюда же относится и

ноктюрнъ,

музыкальная пьеса нѣжнаго характера (какъ бы вечерняя музыка) для различныхъ инструментовъ въ сонатной формѣ.

2. *Увертюра* *).

Увертюра (часто называемая итальянцами Sinfonia) есть оркестровое произведеніе, состоящее изъ одной части, которой иногда предшествуетъ интродукція или которая иногда прерывается новою промежуточною частью. Въ большинствѣ случаевъ она имѣетъ форму сонатинную или сонатную, также фугообразную, рѣже форму рондо или варіаціи. Увертюра открываетъ собою обыкновенно актъ какаго нибудь большаго художественнаго произведенія, напр. драмы, оперы, ораторіи, концерта, откуда и получила свое название.

3. *Симфонія.*

Симфонія есть сочиненіе въ формѣ сонаты, предназначенное для оркестра, притомъ расчитанное на его большія силы, обыкновенно широко, бога̀то и великолѣпно развитое; она состоитъ въ большинствѣ случаевъ изъ вступленія, аллегро, анданте, скерцо и финала, причемъ всѣ эти части развиты несравненно обширнѣе, чѣмъ въ обыкновенной сонатѣ.

На этомъ основаніи мы посовѣтуемъ начинающему познакомиться сперва съ формами сонаты въ симфоніяхъ (и увертюрахъ), для чего, незнакомому съ партитурой, хорошимъ пособіемъ могутъ служить безчисленныя переложенія ихъ для фортепіано. Основныя формы здѣсь гораздо проще и легче различаются, между тѣмъ какъ въ сонатѣ иногда встрѣчается слишкомъ мелкая и миніатюрная разработка и накопленіе различныхъ предложеній и темъ, затрудняющее непревычному глазу различеніе партій. Это встрѣчается даже въ симфоніяхъ Гайдна, котораго, впрочемъ, нужно считать творцомъ новѣйшей формы этого рода, точно такъ же, какъ Бетховена—самымъ совершеннымъ ея представителемъ.

Въ то время, когда большинство новѣйшихъ композиторовъ, Мендельсонъ, Шуманъ, Гиллеръ, Гаде и др. болѣе или менѣе строго придерживаются этихъ формъ, Ф. Листъ избралъ въ своихъ «Симфоническихъ поэмахъ» **) совершенно другой путь, поэмы его главнымъ образомъ отличаются тѣсной, неразрывной связью составныхъ ихъ частей.

---

*) Увертюры, исполняемыя между актами или служащія вступленіями второму и послѣдующимъ актамъ, называются антрактами. Изъ такаго рода сочиненій по справедливости пользуются особенною знаменитостью увертюра и антракты къ Гётеву «Эгмонту» и увертюра къ «Коріолану»—Бетховена.

**) Изданы въ партитурѣ у Брейткопфа и Гэртеля.

4. *Концертъ.*

Подъ этимъ названіемъ разумѣютъ въ новѣйшее время многоголосное сочиненіе, въ которомъ одинъ инструментъ, называемый

главнымъ инструментомъ

(или главнымъ голосомъ), или даже нѣсколько

концертирующихъ инструментовъ

исполняютъ главное содержаніе пьесы и вмѣстѣ съ тѣмъ имѣютъ цѣлью выказывать все превосходное умѣніе (виртуозность) или, какъ говорятъ, всю бравуру концертиста-исполнителя, между тѣмъ какъ оркестръ занятъ только подчиняющимся тому сопровожденіемъ *), которое при случаѣ можетъ и даже должно возвышатся до большаго значенія.

И здѣсь въ основаніи лежитъ форма сонаты, но ограниченная только тремя частями; скерцо обыкновенно выбрасывается. Въ какой степени концертъ уклоняется отъ формы сонаты, излагается въ ученіи о композиціи. Небольшой, ограниченный одною или двумя частями, концертъ называется концертино. Бетховенъ (въ своей фантазіи съ оркестромъ и хоромъ), Шпоръ (въ своемъ скрипичномъ концертѣ въ формѣ «сцены для пѣнія»), К. М. Веберъ, Мендельсонъ и др. дали концерту новое направленіе и новыя формы, то соединяя три его части въ одно тѣсно связанное цѣлое, то вводя уклоненія въ выборѣ и сопоставленіи частей, образующихъ цѣлое, то проводя черезъ цѣлое сочиненія особенную, обусловливающую строеніе его, идею. Такъ, упомянутое произведеніе Бетховена представляетъ сперва музыканта одиноко фантазирующимъ на своемъ инструментѣ. При этомъ въ душѣ его пробуждаются голоса оркестра, перемѣшивающіеся въ дѣйствительности съ его игрою, взывающіе къ прелестно-ласкающей поэзіи и пѣнію, и тогда инструментъ, сопровождаемый гармоническимъ потокомъ оркестра и хора, съ шумомъ и блескомъ бросается въ общее ликованіе всѣхъ голосовъ.

Точно такъ же новъ и вмѣстѣ съ тѣмъ страненъ для воспитанныхъ на нѣмецкой музыкѣ, пріемъ Берліоза, проводящаго въ одной симфоніи—кантатѣ, впараллель съ сценически распредѣленными оркестровыми и вокальными пьесами, самостоятельную (слѣд. нѣкоторымъ образомъ концертирующую) партію альта—соло.

* Сопровождающіе музыканты называются рипіенистами.

5. *Фантазія.*

Такъ называемъ мы соединеніе разнообразнѣйшихъ формъ въ одно опредѣленное цѣлое для инструмента—соло, или для концертирующаго инструмента съ сопровожденіемъ, или даже для цѣлаго оркестра *). Число, выборъ и размѣщеніе формъ, модуляція и проч.—все это предоставлено свободному, какъ бы безцѣльному паренію духа композитора. Началомъ можетъ служить напр. пѣснеобразное вступленіе адажіо, которое можетъ перейти въ аллегро, отсюда въ форму рондо, фуги, варіаціи и т. д. и затѣмъ можно заключить какою нибудь большею частью, или одною изъ предъидущихъ, избирая тонъ, смотря по настроенію, и даже почти не считая за обязанность закончить въ главномъ тонѣ. Все, однимъ словомъ, предоставлено личному настроенію и идеѣ композитора, не подчиняясь никакому опредѣленному закону.

Въ заключеніе упомянемъ еще о слѣдующихъ формахъ:

6. *Капричіо, токката и этюдъ.*

Это суть музыкальныя пьесы, принимающія форму то сонаты, то рондо, то свободный—видъ фантазіи, или упорно проводящія своеобразную, капризную (прихотливую) мысль, или представляющія веселую игру тонами, или же проведеніе какой нибудь особенно сложной, требующей упражненія, фигуры.

ПРИБАВЛЕНІЕ.

Старыя формы. Новыя названія.

Мы разсмотрѣли здѣсь только важнѣйшія формы; упоминать здѣсь обо всѣхъ старыхъ и новыхъ формахъ и еще менѣе объ измѣняющихся, подъ вліяніемъ моды, названіяхъ ихъ — мы въ виду не имѣли.

Такъ, въ періодъ Баха и Гэнделя явилась, рядомъ съ сонатою и ея (позднѣйшимъ) развитіемъ, форма сюиты (т. е. послѣдовательности пьесъ, [см. стр. 288]) для фортепіано и оркестра, ко-

*) Такова напр. только что упомянутая нами фантазія Бетховена для фортепіано съ оркестромъ, пѣніемъ — соло и хоромъ, Ор. 80, изданная въ партитурѣ у Брейткопфа и Гэртеля.

торая составлялась изъ послѣдовательности 5—11 и болѣе различныхъ пьесъ (всѣ въ главномъ тонѣ). Позже, въ Италіи и Германіи появилась серенада (*Serenata*, *Notturno*, также «Cassation»)—т. е. 4, 5 и болѣе сопоставленыхъ рядомъ пьесъ—для нѣсколькихъ инструментовъ или для оркестра. Далѣе, назовемъ пѣсни безъ словъ, названіе это впервые употреблено Мельдесономъ, для музыкальныхъ пьесъ небольшаго объема, но полныхъ выразительнаго содержанія (ихъ называли сперва *Bagatelles* (мелочи), эклогами и пр.). Пѣсни безъ словъ имѣютъ или форму пѣсни, или одну изъ меньшихъ формъ рондо. Современныя салонныя названія: *Rêveries* (мечты), *Réminiscences* (воспоминанія) и проч. обозначаютъ собою формы то пѣсни, то фантазіи. Всѣ эти формы весьма удобопонятны, стоитъ только напередъ хорошо усвоить себѣ всѣ изложенныя нами выше.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Особенныя формы вокальной музыки.

Вокальная музыка бываетъ прежде всего двухъ родовъ:

чисто-вокальная музыка

и

сопровождаемая

однимъ или нѣсколькими инструментами или цѣлымъ оркестромъ. Далѣе она подраздѣляется на

одиночное пѣніе

или пѣніе—соло, съ одною только голосовою партіею *), предназначенною для одного только голоса, или съ нѣсколькими партіями, для многихъ отдѣльныхъ голосовъ, и на

хоровое пѣніе,

въ которомъ каждый голосъ исполняется нѣсколькими или многими личностями вмѣстѣ.

Пропуская здѣсь уже раньше разсмотрѣнныя или сами по себѣ извѣстныя формы (какъ напр. форму пѣсни), мы переходимъ къ тѣмъ изъ нихъ, которыя требуютъ объясненій.

*) Здѣсь и далѣе слово партія употребляется въ смыслѣ ряда тоновъ (или вообще пьесы или части пьесы), исполняемаго однимъ голосомъ или инструментомъ, или же опредѣленной группой голосовъ или инструментовъ, играющихъ въ унисонъ, каковы напр. голоса хора или оркестра. *Ред.*

1. *Речитативъ.*

Речитативъ есть пѣніе одного, иногда нѣсколькихъ соединенныхъ голосовъ, непринимающее ни опредѣленнаго характера мелодіи, ни опредѣленной формы предложенія; онъ не держится ни длительности нотъ, ни опредѣленнаго музыкальнаго ритма, но послѣдовательностью своихъ тоновъ и неравномѣрнымъ ритмомъ своимъ стремится приспособиться къ декламаціоннымъ акцентамъ рѣчи,—онъ представляетъ рѣчь или декламацію, возвышенную до опредѣленныхъ музыкальныхъ ступеней. Поэтому речитативъ не имѣетъ опредѣленнаго такта, хотя обыкновенно, для большей наглядности, и обозначается четырьмя четвертями.

Мѣстами речитативъ можетъ принимать болѣе округленную форму, возвышаться до короткой формы пѣсни или предложенія; онъ называется тогда

Arioso

и соединяетъ въ себѣ въ такомъ случаѣ опредѣленный тактъ съ болѣе опредѣленной мелодіей.

Если онъ сопровождается простыми аккордами, то называется простымъ, *Recitativo secco* или *parlante;* если же сопровожденіе имѣетъ самостоятельное содержаніе, то речитативъ называется сопровождающимся или obligat, *accompagnate*, *stromentato*. Наконецъ, если онъ долженъ идти нѣкоторое время въ болѣе равномѣрномъ тактѣ, то называется *Rec. a tempo.*

2. *Арія.*

Аріей называется сопровождаемое пѣніе одного голоса, въ которомъ выражается извѣстное настроеніе духа, послѣдовательный рядъ чувствъ, прочувствованное ощущеніе пѣвца. Она имѣетъ или форму пѣсни, или форму небольшаго рондо или сонатную форму, но только съ сокращеніемъ или выпущеніемъ второй части.

Большія аріи составляются также и изъ многихъ формъ, онѣ начинаются напр. пѣснеобразнымъ вступленіемъ, переходятъ въ форму рондо и, вмѣсто повторенія главной темы, начинаютъ совершенно новую тему, напр. въ пѣсенной или сонатной формѣ. Соединеніе речитатива съ аріей образуетъ одно большое цѣлое, называемое

сценой.

Въ этихъ же формахъ вращаются: баллада, дуэтъ, терцетъ и др., а также и кантата для одного голоса. Послѣдняя есть ничто иное, какъ широкая сцена, въ которой

выражаются многія ситуаціи или рядъ смѣняющихся ощущеній.

Напротивъ,

аріетой

или

каватиной

называется арія, состоящая большею частью изъ одной темы и выражающаяся болѣе легкимъ, тихимъ и неприхотливымъ образомъ.

3. *Хоръ*.

Хоръ принимаетъ разнообразнѣйшія формы, а именно формы пѣсни, рондо, сонатную (послѣднія двѣ въ самомъ сжатомъ видѣ), фуги, или же состоитъ изъ соединенія нѣсколькихъ формъ; смѣшивается во всѣхъ этихъ формахъ съ пѣніемъ—соло одного или нѣсколькихъ отдѣльныхъ голосовъ, сливается съ ними въ видѣ многоголосныхъ пьесъ для хора и соло, или же, въ видѣ контраста, служитъ какъ бы фономъ для пѣнія—соло (арія съ хоромъ и проч.); все это не требуетъ дальнѣйшаго поясненія. Мы укажемъ здѣсь только на одну форму называемую

мотетомъ

Слово это обозначаетъ собою два понятія. Вопервыхъ, духовную кантату, состоящую изъ многихъ разграниченныхъ другъ отъ друга частей различной формы (хорала, соло, фуги). Вовторыхъ, хоровое сочиненіе (по большей части духовнаго содержанія), въ которомъ, послѣ пѣснеобразнаго или фигуральнаго вступленія (или безъ онаго), проводится сперва одна фугированная тема, потомъ другая, а иногда даже третья, которая и служитъ окончаніемъ; или же, оно можетъ оканчиваться вступленіемъ или какимъ нибудь другимъ заключеніемъ. Форма эта отличается отъ фуги съ двумя или болѣе субъектами не столько тѣми свободными предложеніями, періодами и др., которые присоединены къ ея началу и концу (такъ какъ они моглибы находиться и въ фугѣ и отсутствовать въ мотетѣ), сколько тѣмъ, что различные субъекты проводятся каждый отдѣльно, не встрѣчаясь или не сопоставляясь другъ съ другомъ одновременно.

Особенный видъ мотета составляетъ упомянутый уже на стр. 278 фугированный хоралъ. Между прочимъ, форму мотета имѣютъ первыя части изъ «Реквіема» Моцарта и изъ «Смерти Іисуса» Грауна.

Изъ речитативовъ, арій, хоровъ и проч. образуется большое сочиненіе, называемое.

4. *Кантатой* *),

въ которой въ связи представляются различныя ощущенія, настроенія, обстоятельства, то лирически, то драматически (но только не для театральнаго представленія).

Наконецъ, въ особенности должно упомянуть о

5. *Финалъ*,

какъ большой вокальной формѣ, служащей къ окончанію опернаго акта. Онъ состоитъ изъ различныхъ вокальныхъ и инструментальныхъ пьесъ, одиночнаго и хороваго пѣнія, соединенныхъ столь-же произвольно, какъ и въ фантазіи. Для составленія подобнаго цѣлаго, правила не существуетъ; въ отдѣльныхъ партіяхъ, однако, мы въ большей или меньшей полнотѣ узнаемъ ту или другую форму. Моцарта можно считать образцовымъ представителемъ этой формы.

Наконецъ, упомянемъ для полноты о

солфеджіяхъ **)

и *вокализахъ*, служащихъ для упражненія голоса и неимѣющихъ поэтому текста пѣнія (т. е. словъ).

---

*) Нѣкоторые композиторы (напр. Мендельсонъ и Фелисьенъ Давидъ) называли симфоніей — кантатой такія сочиненія, въ которыхъ инструментальной музыкѣ въ особенныхъ широкоразработанныхъ пьесахъ дается большое, равное съ вокальною частью, значеніе, между тѣмъ какъ до сихъ поръ—что и весьма естественно—этого не бывало. Французъ Давидъ поступалъ такимъ образомъ по своевольному праву, между тѣмъ какъ Мендельсонъ только подражалъ безъ особенной побудительной къ тому причины, безъ художественной необходимости, съ одной только внѣшней стороны, образцовой, но глубинѣ мысли, (девятой) симфоніи съ хоромъ Бетховена. Болѣе обширную форму этого рода представилъ также Берліозъ,—хотя она и возникла не на истинно художественной почвѣ и не превзошла (какъ слишкомъ скоро заключили нѣкоторые), точки зрѣнія Бетховена, но она свидѣтельствовала во всякомъ случаѣ о серьезномъ, энергическомъ стремленіи и, со стороны этого стремленія, высоко превзошла основывающуюся на простомъ подражаніи, неболѣе какъ механическую, разработку формы.

**) Solfeggio получило свое названіе отъ слоговъ, которыми обозначались сперва (стр. 11) тоны и посредствомъ которыхъ и по наше время производились упражненія въ пѣніи для выработки голоса, наравнѣ съ произношеніемъ.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Музыка въ связи съ прочими проявленіями человѣческаго духа.

Кто хорошо освоился съ предъидущими указаніями, относительно художественно-музыкальныхъ формъ, тотъ безъ труда пойметъ, какимъ образомъ музыка принимаетъ участіе въ другихъ отрасляхъ духовной жизни человѣка и какіе она принимаетъ при этомъ образы. Здѣсь упоминается вкратцѣ только о важнѣйшихъ соединеніяхъ, въ которыя она вступаетъ.

Вопервыхъ, она соединяется съ богослуженіемъ. Здѣсь, какъ извѣстно, является она въ видѣ пѣнія въ хоралѣ (пѣсенная форма), при отправленіи литургіи (большею частью речитативъ), или въ формѣ инструментальной музыкѣ въ различныхъ органныхъ пьесахъ, служащихъ вступленіемъ къ богослуженію и проч.

Болѣе обширныя формы представляютъ:

гимнъ,

въ большинствѣ случаевъ религіознаго содержанія, состоящій обыкновенно изъ одного (смѣшаннаго иногда съ пьесами для голосовъ—соло) хороваго сочиненія;

духовная кантата,

состоящая изъ различныхъ пьесъ для голосовъ—соло и хора; далѣе

месса,

реквіемъ (месса по умершимъ), Graduale и другія формы, принадлежащія католической литургіи *).

Къ духовной музыкѣ относятъ обыкновенно также и

ораторію,

и это имѣетъ свое основаніе, потому что первоначально ораторія была введена въ церковное богослуженіе и служила художественнымъ возбужденіемъ при общественномъ назиданіи **)—далѣе, потому что она долгое время и даже до нашихъ дней преимущественно старается отъискивать себѣ поэтическое содержаніе въ области религіознаго созерцанія, въ религіозныхъ, большею частью изъ библіи заимствованныхъ, событіяхъ. Сюжеты эти выражались полу-эпически (событіе, служившее содержаніемъ, разсказывалось речитативомъ), полу-драматически (въ речитативахъ, аріяхъ, хорахъ и т. д.), а иногда являлись и чисто лирическіе моменты въ видѣ арій и т. д. Но всѣ эти отношенія до того измѣнились, что теперь уже не могутъ считаться обязательными. Ораторія перестала входить въ богослуженіе уже болѣе столѣтія; почти съ того же времени и историческое содержаніе библіи перестало служить исключительнымъ предметомъ художественной разработки. Не могло, наконецъ, оставаться незамѣченнымъ далѣе и то, что настоящій эпосъ—разсказъ—не соотвѣтствуетъ ни природѣ музыки, ни ея средствамъ, и художественно не выполнимъ, и что смѣсь разсказа съ драмою—въ которой какъ событія, такъ и лица представляются или какъ давнопрошедшія (въ разсказѣ), или же какъ происходящія въ настоящее время, нынѣ дѣйствующія и говорящія (въ драматической части)—могла быть такъ необдуманно принята только въ дѣтски-наивномъ возрастѣ самого искусства или этой именно отрасли его. Съ пробужденіемъ этого свѣтлаго сознанія ораторія должна была принять новый характеръ *). Освобождаясь мало-по-малу отъ богослужебныхъ формъ, отъ властолюбиваго церковнаго господства, она приблизилась постепенно къ чисто драматической формѣ, не имѣя, конечно, въ виду сценическаго представленія.

*) Приведемъ здѣсь еще форму духовнаго концерта (пьесы для хора и соло безъ сопровожденія), которая развилась въ Италіи и, подъ вліяніемъ итальянцевъ, выписанныхъ къ намъ въ прошедшемъ столѣтіи, пріобрѣла себѣ и въ нашей церкви право гражданства.

**) Вѣнцомъ богослужебной ораторіи считается ораторія Себ. Баха подъ названіемъ: „Страсти по Ев. Матвѣю“, которая исполнялась въ свое время въ церкви; въ пѣніи ея хораловъ участвовалъ весь приходъ; этотъ видъ ораторіи произошелъ изъ стараго обычая исполнять нѣсколькими лицами, въ большіе праздники (въ особенности въ великую пятницу), речитативомъ и музыкально-драматически (однако безъ сценическаго дѣйствія), мѣста изъ евангелія. Другой видъ ораторіи произошелъ изъ духовныхъ представленій, совершавшихся внѣ церкви (въ которыхъ Богъ, І. Христосъ и др. являлись въ лицахъ и дѣйствовали), и изъ тѣхъ благочестивыхъ бесѣдъ и поученій, которыя велись въ ораторіяхъ (такъ назывался сборный залъ для бесѣды, въ монастыряхъ).

*) Всякій пойметъ, что этимъ нисколько не ослабляется значеніе великихъ мастеровъ прошлаго вѣка. Во главѣ этихъ мужей стоитъ Гэндель — идеалъ нѣмецкаго художественнаго величія, для всѣхъ временъ, по великолѣпію своего высокаго, могучаго и въ тоже время часто нѣжнаго, задушевнаго выраженія—но по идеѣ ораторіи и по формѣ, ею обусловливаемой, мало опередившій свое время, точно также какъ и въ оперѣ, которая только въ Глюкѣ впервые нашла себѣ дѣйствительнаго освободителя отъ обычной своей старо-итальянской формы.

Несообразо было-бы примѣнять къ старымъ мастерамъ масштабъ нашего времени; точно такъ же и наоборотъ, неумѣстно напр., высказанное противъ ораторіи „Моисей“ (автора) сужденіе: будто она не церковна. Она не могла и не должна была быть церковною, но только драмою, въ ней даже въ первый разъ сдѣланъ опытъ чистаго примѣненія драматической формы къ ораторіи; она, однако, не имѣла при этомъ въ виду сценическаго представленія, потому что сюжетъ и лица (голосъ Божій и др.) далеко переступаютъ черезъ предѣлы всякаго представленія, за исключеніемъ только духовнаго, мысленнаго,—поэтически-музыкальнаго. Подобная же необходимость драматическаго, и притомъ не сценическаго, представленія создала „Фауста“ и Байронова „Каина“.

Во вторыхъ, несравненно разнообразнѣе соединяется музыка съ драмою, представляемою на сценѣ. Сюда относится

балетъ,

въ которомъ, какъ извѣстно, дѣйствительный танецъ соединенъ съ пантомимою. Музыка, большею частью инструментальная, должна здѣсь соотвѣтствовать всѣмъ движеніямъ дѣйствія; для этого она пользуется или дѣйствительными формами танца, или различными другими, произвольно составленными формами, подобно фантазіи и финалу. Ряды такихъ формъ группируются въ большія сцены или цѣлые акты, только посредствомъ модуляціи, умѣстнымъ и осмысленнымъ повтореніемъ уже бывшихъ однажды частей и внутреннимъ смысломъ какъ музыки, такъ и самого дѣйствія. Инструментальная музыка въ

мелодрамѣ

служитъ сопровожденіемъ разговорной рѣчи и пополненіемъ встрѣчающихся въ ней промежутковъ; рѣчь чрезъ это выигрываетъ большую глубину выраженія и силу въ данной ситуаціи, поясняется, или мотивируется, однимъ словомъ, музыка служитъ ей для всевозможныхъ мелодраматическихъ цѣлей. Музыка даетъ здѣсь только легкія мимолетныя указанія, высказывая нѣчто опредѣленное не иначе, какъ случайно и въ видѣ намека; повсюду подчиняется она рѣчи и сценическому дѣйствію, какъ нѣчто побочное, второстепенное.

Отсюда слѣдуетъ, что мелодраматическая музыка движется во время самаго дѣйствія преимущественно въ легкихъ, быстро набросанныхъ ходахъ, гармоническихъ послѣдовательностяхъ, въ короткихъ, случайно повторяющихся (или же вовсе не повторяющихся) фразахъ, и только при случаѣ принимаетъ видъ какаго нибудь марша или танца, если только того требуетъ само дѣйствіе.

Рядомъ съ мелодрамою стоитъ

драма съ музыкою.

Употребленіе музыки для драматически-поэтическихъ цѣлей весьма различно.

Ближайшее примѣненіе ея въ этомъ смыслѣ заключается въ томъ, что поэтъ вводитъ мѣстами музыку случайно, напр. марши, торжественную или застольную музыку, сельскія или военныя пѣсни, церковные хоры и т. д., какъ это встрѣчается въ дѣйствительной жизни. Какъ-бы подражаніе или болѣе богатое примѣненіе этой случайной формы представляетъ нѣмецкая форма

Liederspiel

и французская—водевиль (*Vaudeville*), легкое драматическое представленіе, богато переплетенное пѣснями, куплетами и т. д., заимствованное изъ народной жизни (или сочиненное въ народномъ стилѣ). И здѣсь пѣніе необходимо (или большею частью) должно быть такимъ, какимъ оно встрѣчается или слышится или покрайней мѣрѣ, какимъ оно можетъ представляться, въ обыденной жизни.

Отсюда музыка возвышается до настоящаго своего художественнаго значенія въ драмѣ.

Опера,

какъ извѣстно, есть драма, въ которой разговорная рѣчь замѣнена языкомъ музыки—пѣніемъ, и притомъ съ художественнымъ правомъ, подобно тому, какъ въ высшей драмѣ прозаическая рѣчь обыкновенной жизни возвышена до рѣчи поэтической, до стиха, или какъ въ пантомимѣ (въ пантомимной драмѣ) слова замѣняются жестами. Опера состоитъ или сплошь изъ музыки, или же не сплошь, т. е. изъ разговорныхъ діалоговъ и поющихся сценъ, или какъ говорятъ: переплетена съ діалогомъ. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ различаютъ:

большую оперу—

серьезную по содержанію и почти всегда сплошь положенную на музыку,

романтическую оперу—

состоящую (подобно германской и англійской романтической драмѣ) изъ серьезныхъ и веселыхъ, возвышенныхъ и мелкихъ моментовъ, и въ большинствѣ случаевъ перемѣшанную съ діалогомъ; далѣе

оперетку—

болѣе легкаго, веселаго содержанія;

комическую оперу

(*Opera-buffa*)—и многіе другіе промежуточные и смѣшанные виды оперъ. Въ нихъ встрѣчаются всѣ формы вокальной музыки: речитативъ и аріи, дуэты, ансамбль и хоры, а также и инструментальная музыка въ разныхъ формахъ, по свободному выбору поэта и композитора.

Особый видъ оперы представляетъ

драма съ хорами,

въ которой, среди разговорной рѣчи дѣйствующихъ лицъ на обыкновенномъ языкѣ, поются хоры лирическаго содержанія; соединеніе это противорѣчитъ идеѣ музыкальнаго искусства уже въ томъ, что главныя лица ведутъ свою рѣчь на обыкновенномъ языкѣ, въ то время какъ лица второстепенныя (хоръ) обращаются къ совершенно чуждой области—пѣнію, такъ сказать, къ идеальной рѣчи.

Болѣе подробное разсмотрѣніе всѣхъ этихъ формъ должно быть изложено въ другомъ мѣстѣ (а именно, въ ученіи о композиціи и въ наукѣ о музыкѣ); здѣсь же можно было указать на ихъ содержаніе и цѣль только въ общихъ чертахъ.

Наконецъ, скажемъ еще, что ученіе объ искусствѣ соединяетъ обыкновенно всѣ музыкальныя формы въ слѣдующіе классы:

I. *Вокально-музыкальныя формы* дѣлитъ оно на

1) церковную,
2) драматическую,
3) камерную музыку и
4) народное или природное пѣніе.

Подъ церковною музыкою подразумѣваютъ обыкновенно (см. стр. 298) и

ораторію,

хотя она нынѣ и не принадлежитъ къ богослуженію и чаще, даже большею частью, исполняется не въ церквахъ, а въ концертныхъ залахъ. Точно такъ же и хоралъ долженъ быть причисленъ къ церковной музыкѣ, хотя онъ, собственно говоря, есть ничто иное, какъ народная пѣсня. Къ камерной музыкѣ относится пѣніе, неподходящее ни подъ одну изъ вышеприведенныхъ рубрикъ и исполняемое въ болѣе тѣсномъ семейномъ или вообще немногочисленномъ кругу.

Далѣе дѣлитъ оно:

II. *Инструментально-музыкальныя формы* на

1) концертную,
2) камерную и
3) боевую или военную музыку.

Къ первой причисляются симфоніи, увертюры и собственно концертныя пьесы, а ко второй—сочиненія для одного, двухъ и болѣе инструментовъ и другія музыкальныя пьесы для домашняго, или болѣе тѣснаго кружка.

Наконецъ, сообразно различнымъ цѣлямъ, преслѣдуемымъ искусствомъ въ церковной, оперной и камерной музыкѣ, были приняты

три различные стиля,

а именно—церковный, оперный и камерный стиль, или же просто отличали

свободный стиль и строгій стиль;

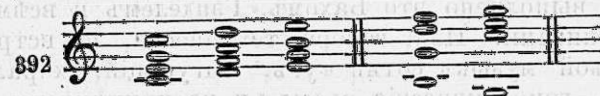
послѣдній долженъ былъ по преимуществу принадлежать церковной музыкѣ и состоять въ строгомъ примѣненіи всѣхъ правилъ искусства и въ исполненіи всѣхъ формъ съ особеннымъ

стараніемъ и съ большимъ совершенствомъ; кромѣ того онъ долженъ былъ болѣе придерживаться формъ полифоническихъ (преимущественно фуги), чѣмъ гомофоническихъ.

Однако, при болѣе серьезномъ и болѣе глубокомъ взглядѣ на само существо и цѣль музыки, представленія эти кажутся частью односторонними и ложными, а частью безцѣльными и безполезными.

Что касается до различія стилей—строгаго и свободнаго, то ясно, что всякое правило искусства должно или имѣть разумное основаніе, или не имѣть его, и что въ первомъ случаѣ оно должно быть принято безусловно, а во второмъ случаѣ можетъ вовсе не соблюдаться. Если справедливо, что рядъ квинтъ или октавъ (стр. 229) производитъ иногда, а по опрометчивому мнѣнію старыхъ учителей—всегда, непріятное впечатлѣніе; что извѣстные аккорды (стр. 230) охотно или всегда *) принимаютъ опредѣленное направленіе, что задержанія (стр. 243) должны быть часто или всегда подготовляемы и разрѣшаемы для того, чтобы имѣть благопріятный успѣхъ; если, повторяемъ, все это справедливо, то зло это всегда можно избѣгнуть—такъ учитъ, по крайней мѣрѣ, здравый смыслъ; или же слѣдовало бы въ такомъ случаѣ утверждать, что какъ композитору, такъ и слушателю совершенно все равно, если не церковныя сочиненія будутъ производить непріятное впечатлѣніе—или же, наконецъ, слѣдовало бы допустить, что само по себѣ уже непріятное можетъ въ одномъ случаѣ производить пріятное, а въ другомъ—непріятное впечатлѣніе, такъ напр. этотъ рядъ квинтъ и октавъ или эта послѣдовательность аккордовъ

392



хотя сами по себѣ, а особенно въ церковной пьесѣ, звучали бы непріятно, тѣмъ не менѣе, однако, годились бы для какой нибудь оперной или салонной пьесы, и даже могли бы явиться въ нихъ весьма умѣстными.

Этимъ опровергаются различія, принятыя старою теоріею, ибо при болѣе близкомъ ея разсмотрѣніи, она обнаруживаетъ весьма шаткое и поверхностное основаніе, а именно благозвучіе (т. е. пріятное созвучіе) и неблагозвучіе (т. е. непріятное); кто же ближе и глубже знакомъ съ искусствомъ, тотъ знаетъ, какъ по собственному опыту, такъ и по бесчисленнымъ свидѣтельствамъ всѣхъ художниковъ и образованныхъ людей, что цѣль музыки не есть чувственное раздраженіе или щекотаніе слуха, но что она должна вселить въ слушателя душевное на-

*) Ближайшее разсмотрѣніе этихъ и другихъ правилъ искусства изложено авторомъ въ его ученіи о композиціи.

строеніе, внутреннее движеніе, которыми проникнутъ композиторъ. Съ этой болѣе высокой и истинной точки зрѣнія не спрашивается уже: дѣйствуетъ ли что нибудь пріятно или непріятно (хотъ напр. ходъ какаго нибудь аккорда), но какое душевное движеніе выражается въ немъ и сообщается чрезъ него слушателю?—Переходимъ ко второму пункту вышеприведеннаго вопроса.

Если ничего невыражащее дѣленіе стиля, на церковный, оперный и камерный, только и ограничивается этимъ дѣленіемъ, то въ такомъ случаѣ слѣдуетъ принять, что извѣстныя ощущенія и представленія, выражаемыя однимъ родомъ музыки, въ другомъ родѣ ея будутъ уже неумѣстными и что, поэтому, рядъ музыкальныхъ выраженій и формъ, входящихъ въ область одного изъ нихъ, былъ бы негоденъ для прочихъ.

Это отчасти и справедливо; трудно предположить, чтобы кто-нибудь во время мессы вздумалъ играть танцы, а на балу—фуги. Но, спрашивается, стоитъ-ли приводить это плоское замѣчаніе и основывать на немъ столь высокопарное различіе художественныхъ стилей? Да и могло-ли, вообще, подобное различіе быть приводимо? Развѣ въ оперѣ или въ другомъ инструментальномъ сочиненіи не могутъ мѣстами встрѣтиться благочестивыя, даже религіозныя ощущенія или церковныя представленія? развѣ нельзя привести сюда десятки примѣровъ? Или, развѣ религіозное впечатлѣніе не можетъ быть то радостнымъ, то грустнымъ, развѣ оно не можетъ перейти въ гнѣвъ или бурную страсть? Развѣ не было это приведено въ вѣтхомъ и новомъ завѣтѣ и даже въ словахъ Спасителя? развѣ не выполнено это Бахомъ, Гэнделемъ и всѣми истинными художниками? Или, говоря технически, не встрѣчаются-ли въ свѣтской музыкѣ сотни фугъ, фигурацій, хораловъ, а въ духовной—гомофоническія пьесы—и не примѣнялись ли даже по необходимости формы марша и танца напр. въ ораторіяхъ Гэнделя и въ новѣйшихъ (напр. Фр. Шнейдера и Ферд. Гиллера)? Наконецъ, развѣ старые и новые композиторы, Себ. Бахъ и Гэндель, Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ, слѣдовали въ церковныхъ своихъ произведеніяхъ другимъ правиламъ гармоніи, веденія голосовъ и проч., нежели въ свѣтскихъ своихъ сочиненіяхъ? Они всюду одинаково искренно высказывали то, что переполняло души ихъ, безъ жеманства, безъ принужденности; они, какъ истинные художники, не видѣли необходимости, или лучше сказать, возможности вышеприведеннаго дѣленія на стили.

Только въ совершенно другомъ смыслѣ понятіе о

СТИЛѢ

получаетъ дѣйствительное значеніе. А именно: каждый истинный художникъ смотритъ на міръ, на свои задачи, совершенно

своеобразно; вслѣдствіе этого образуется у него собственный, своеобразный способъ представленія или выраженія, который проглядываетъ во всѣхъ его произведеніяхъ и можетъ быть названъ т и п о м ъ его художническаго творчества, или же е г о с т и л е м ъ. Такимъ образомъ бываютъ болѣе или менѣе сходны между собою художники извѣстной школы, извѣстной мѣстности, извѣстнаго времени, по ихъ способу выраженія, и въ этомъ то смыслѣ можно говорить о и х ъ с т и л ѣ, напр. о стилѣ Палестрины, саксонской школы, итальянскихъ оперныхъ композиторовъ и проч.

Впрочемъ, всѣ эти понятія могутъ быть подробно разсмотрѣны только въ наукѣ о музыкѣ.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ.

Художественное исполненіе.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Общія понятія объ исполненіи.

Все разсмотрѣнное нами до сихъ поръ составляетъ всеобщія познанія, необходимыя или полезныя для каждаго, занимающагося музыкою.

Отсюда расходятся два пути музыкальной практики, кромѣ *учительскаго занятія* музыкою. Первый изъ нихъ есть путь *композитора*, ведущій къ личному изобрѣтенію и созиданію художественно—музыкальныхъ произведеній. Второй принадлежитъ *художнику—исполнителю* или *художнику—любителю*, занимающимся исполненіемъ уже сочиненныхъ художественныхъ произведеній.

Для исполненія какаго нибудь сочиненія требуются, повидимому, прежде всего два условія, *во первыхъ* полное пониманіе того шрифта, которымъ написано сочиненіе, — слѣдовательно, обыкновеннаго нашего нотнаго письма, со всѣми его особенностями, и текста пѣнія въ вокальныхъ пьесахъ, *во вторыхъ* техническое умѣніе точно исполнять все предписанное. Условія эти необходимы; свѣдѣнія, необходимыя для достиженія перваго условія, заключаютъ въ себѣ предъидущія части; послѣднее достигается помощью практическаго предподаванія и упражненія.

Вскорѣ, однако, убѣждаемся мы и въ существованіи третьяго, равно необходимаго, условія. Уже и въ обыкновенномъ разговорномъ языкѣ общеупотребительно выраженіе: *буква мертвитъ, а духъ оживляетъ*, и дѣйствительно нѣтъ возможности буквами точно выражать духъ. Это вполнѣ при-

мѣняется и къ нашему нотному письму, и точно такъ же было бы примѣнимо и ко всякому другому, вновь изобрѣтенному, ибо зависитъ не отъ какаго нибудь несовершенства этого письма, но отъ самаго существа дѣла.

Мы имѣемъ знаки для всѣхъ тоновъ нашей системы, т. е. для всѣхъ музыкальныхъ ступеней, которыя мы уже признали существенными и опредѣленными. Но, кромѣ того, мы знаемъ также (стр. 41), что въ цѣломъ тонѣ слышны 9 меньшихъ различимыхъ тоновъ (9 коммать) и множество неразличимыхъ оттѣнковъ. Устепененія эти не служатъ для какаго нибудь опредѣленнаго употребленія; впослѣдствіи, однако, мы познакомимся съ ихъ приблизительнымъ употребленіемъ, когда при извѣстныхъ обстоятельствахъ они могутъ быть приняты въ расчетъ и даже не безъ пользы. Мы увидимъ, что иногда приходится брать тонъ немного выше или ниже, чѣмъ его бы слѣдовало брать, сообразуясь съ нашей обыкновенной температурой тоновъ. Впослѣдствіи мы будемъ имѣть случай замѣтить, что *сильнѣйшее legato* двухъ тоновъ состоитъ въ томъ, что одинъ тонъ какъ бы переливается (переходитъ) въ другой, т. е. что между ними бываютъ слышны еще промежуточныя переходныя ступени *), для которыхъ мы почти не имѣемъ ни нотныхъ знаковъ, ни названій.

Далѣе, въ ритмикѣ (стр. 75), было уже нами замѣчено, что долгота и краткость отдѣльныхъ тоновъ и темпъ опредѣляются не абсолютно, но относительно; что обыкновенныя обозначенія темпа, посредствомъ надписей—allegro *) и проч., суть только приблизительныя опредѣленія. Хотя метрономъ и служитъ средствомъ къ опредѣленію абсолютной продолжительности времени, но каждому не трудно убѣдиться въ невозможности одинаково строго соблюдать подобную мѣру, какъ въ большихъ, такъ и во всѣхъ сочиненіяхъ вообще. Для всѣхъ мельчайшихъ оттѣнковъ, напр. ritardando, accelerando и проч., нѣтъ возможности опредѣлить положительную мѣру.

Точно такой же недостатокъ ощущается и при опредѣленіи степени силы; мы знаемъ напр., что piano слабѣе чѣмъ forte, но не знаемъ, въ какой степени сильно послѣднее и въ какой степени слабѣе первое. Притомъ, указанія могутъ быть только самыя общія, въ противномъ случаѣ письмо испестрилось бы знаками и буквами въ такой степени, что въ концѣ концевъ ни какой глазъ не былъ бы въ состояніи что нибудь разобрать; мы уже приводили подобное испещреніе въ примѣрѣ 130.

---

*) Ихъ вѣроятно слышалъ каждый, хотя и въ непріятной формѣ, во время настроиванія фортепіано, при вытягиваніи или спусканіи звучащей струны.

**) Къ тому же обозначенія эти употреблялись въ разныя времена различными композиторами не вполнѣ согласно.

*

Наконецъ, говоря объ особенностяхъ исполненія, мы убѣдимся въ томъ, что одни и тѣ-же обозначенія (f, p и проч.) въ разныхъ мѣстахъ и при различныхъ условіяхъ имѣютъ нѣсколько различное значеніе.

Да и никакой письменный языкъ не имѣетъ достаточно буквъ, для обозначенія всѣхъ ступеней звуковъ, напр. отъ *а* до *о*, или отъ *б* до *п*. Короче, мы замѣчаемъ во всякомъ шрифтѣ (будетъ ли то нотный или буквенный) невозможность передачи мельчайшихъ оттѣнковъ какъ органа, такъ и смысла.

Тѣмъ не менѣе, однако, при посредствѣ этихъ мельчайшихъ, постоянно другъ въ друга переходящихъ, оттѣнковъ и ощущается то тихое, нѣжное, совершенно неизмѣримое и невыразимое, но всетаки сильное, волненіе чувства и вообще внутренней жизни въ ея мельчайшихъ проявленіяхъ. Тотъ, кто при музыкальномъ исполненіи не въ состояніи это уловить и передать слушателю, тотъ не можетъ надѣяться вполнѣ воспроизвести и возбудить идею художественнаго произведенія, какъ въ своихъ слушателяхъ, такъ и въ себѣ самомъ.

Говоря до сихъ поръ только объ элементахъ художественнаго произведенія, мы еще ничего не сказали объ идеѣ и цѣли его въ цѣломъ. Художественное произведеніе, на сколько это извѣстно всякому, представляетъ болѣе или менѣе богатое содержаніе для нашего ума, чувства, сознанія. Содержаніе это не передается ни письмомъ ни знаками, хоть въ сколько нибудь удовлетворительной степени; а между тѣмъ ясно, что оно то и должно быть понято и передано слушателю.

Вотъ чего достигло въ этомъ отношеніи письмо. Во первыхъ оно старалось обозначить настроеніе цѣлаго или отдѣльныхъ его частей рядомъ художественныхъ выраженій (взятыхъ преимущественно съ итальянскаго языка). Вотъ самыя обыкновенныя итальянскія выраженія:

Con abbandono—съ увлеченіемъ,
accarezzevole—ласково,
adirato—гнѣвно,
affabile—любезно,
affetuoso—страстно,
con afflizione—печально, грустно,
con agilità—съ живостью,
agitato—безпокойно, тревожно,
con allegrezza—бодро, рѣзво,
amabile (con amabilità)—любезно, мило,
amarevole—любезно, мило, скромно,
con amarezza—съ горечью,
amoroso (amorevole)—нѣжно, любовно,
angosciamente—боязливо,
animato (con anima, animoso)—воодушевленно,

appassionato—страстно,
appenato—озабочено,
ardito—смѣло,
audace—отважно, дерзко,
brillante—блестяще, блистательно,
brioso (con brio)—бодро, живо,
bruscamente—бурно, буйно,
calando—ослабѣвая,
calmato, con calmo—спокойно,
cantabile—пѣвуче, съ нѣжнымъ чувствомъ,
capriccioso—капризно, своевольно, прихотливо,
carezzando—лаская,
commodo (commodamente)—удобно, покойно,
compiacevole—угодливо, пріятно,
delicatamente (con delicatezza)—нѣжно, со вкусомъ,
determinato—рѣшительно, опредѣленно,
divoto (divotamente)—набожно, благоговѣйно,
dolce (con dolcezzza, dolcissimo) — нѣжно, очень нѣжно, мягко,
dolente (doloroso, con duolo) — скорбно, печально, грустно,
elegante—элегантно, щеголевато,
con elevazione—возвышенно,
energico (con energia)—энергично, могуче, сильно,
eroico—героично, воинственно,
espressivo (con espressione, c. espr.)—выразительно,
fastoso—пышно,
feroce—дико, неукротимо,
fiero (con fierezza)—гордо, надменно,
flebile—жалобно,
fresco, frescamente—свѣжо, весело,
funebre, со скорбью, печально, *marcia funebre*—траурный, похоронный маршъ,
fuocoso (con fuoco)—пылко,
furioso (con rabbia)—неистово, бѣшено,
gajo—радостно, весело,
generoso—съ благородствомъ,
giocoso—рѣзво, весело, игриво,
glissando, glissicato—плавно, легко,
grandioso—грандіозно, величаво,
grave—серьозно, важно,
grazioso (con grazia)—граціозно, прелестно,
impetuoso—стремительно, неукротимо,
innocente—невинно,
irresoluto—нерѣшительно, съ нерѣшимостью,
lagrimoso—плачевно, слезливо,

lamentoso, *lamentabile*—жалобно, съ горестью,
languente, *languido*—томно, страдальчески,
leggiero (*con leggerezza*)—съ легкостью,
lugubre—печально, скорбно,
lusingando—ласково,
maëstoso—возвышенно, величаво, торжественно,
malinconico—меланхолически, уныло,
mancando—ослабѣвая,
marcato, съ удареніемъ, *ben marcato*, *marcatissimo*—съ сильнымъ удареніемъ,
alla marcia—на подобіе марша, съ твердо обозначеннымъ тактомъ,
martellato—съ сильнымъ, отрывистымъ удареніемъ (на подобіе молотка),
marziale,—воинственно,
mesto—мрачно, печально,
minacciando—грозно,
morendo—замирая,
mormorando—журча, нашептывая,
con moto—подвижно, съ душевнымъ волненіемъ,
nobile (*con nobilità*)—съ благородствомъ,
con osservanza—съ точнымъ исполненіемъ,
parlando—на подобіе говора, говоромъ,
patetico—патетично, съ паѳосомъ,
pesante—вѣско, выразительно,
piacevole, *placido*—съ угодливостью, кротко,
pomposo— великолѣпно, пышно,
rapido—стремительно, быстро,
religioso—религіозно, съ благоговѣніемъ,
risoluto—рѣшительно, отважно,
risvegliato—пробуждаясь, развеселяясь,
scherzando—шутливо, игриво,
sciolto—свободно, развязно,
semplice—просто, съ естественной простотой,
con sentimento (*con molto sentimento*) — съ чувствомъ, съ глубокимъ чувствомъ,
smanioso (*con smania*) — бѣшенно, яростно, страстно до безумія,
smorzando—погасая, затихая,
soave—вкрадчиво, ласково,
spianato—ровно, плавно,
spiccato—ясно обозначая, откалывая, каждую ноту,
spiritoso (*con spirito*)—съ воодушевленіемъ,
strascinato—волоча,
strepitoso—шумно,
tenero (*con tenerezza*)—нѣжно,

tempestoso—бурно,
tranquillo, *tranquillamente*—спокойно,
veloce—скоро, быстро,
vigoroso—пылко, ретиво,
vivace (*con vivacità*)—живо.

Во вторыхъ разные композиторы старались обозначать характеръ того или другаго сочиненія посредствомъ различныхъ названій. Вотъ употребительнѣйшія изъ нихъ:

Pastorale—сочиненіе сельскаго, пастушескаго, идиллическаго настроенія,
Sonate mélancolique—меланхолическая соната,
Sonate pathétique—патетическая соната.

Затѣмъ: эклоги, элегіи, траурные (похоронные) и торжественные марши, ноктюрны, пѣсни безъ словъ (этимъ указывается не только на простую игру звуками, но и на то, что въ выраженіи ея должно заключаться болѣе глубокое содержаніе); наконецъ, утребляются еще и многія другія названія, въ разной степени опредѣляющія характеръ музыкальныхъ пьесъ.

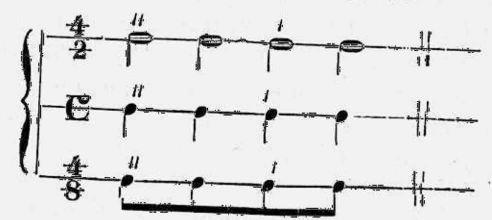
Въ третьихъ композиторы обозначали иногда точными названіями тѣ представленія, изъ которыхъ произошли ихъ сочиненія, или вслѣдствіе которыхъ послѣднія получали особенное значеніе и смыслъ; такова напр. безсмертная увертюра къ «Сотворенію Міра» Гайдна (которую онъ назвалъ хаосомъ) или прекраснѣйшая соната Бетховена «Les adieux l'absence et le retour» и многія другія его сочиненія, или поэтическое произведеніе Листа «Harmonies poétiques et religieuses» *).

Однако, и отсюда легко видѣть, что всѣ эти искусственныя выраженія или какія-бы то нибыло обозначенія суть указанія въ высшей степени общія, что различныя формы и оттѣнки чувства, область мысли, душевное настроеніе, или предметы внѣшняго міра — что все это далеко нельзя выразить вполнѣ нѣсколькими словами, часто даже и словами вообще.

Въ четвертыхъ, наконецъ, нужно еще упомянуть объ

*) Къ сожалѣнію, въ послѣдніе годы появились довольно странныя поддѣлки сочиненій, преимущественно Бетховена, величайшаго изъ композиторовъ, поддѣлки, имѣющія большой сбытъ при помощи многочисленныхъ издателей, расчитывающихъ разжиться на счетъ Бетховна. А именно, многимъ изъ этихъ сочиненій навязаны такія названія, о которыхъ самъ композиторъ никогда и не думалъ, и которыя подходятъ къ нимъ на столько же, на сколько подходятъ къ зеркаламъ или хрустальнымъ люстрамъ рисунки, выводимые на нихъ мухами. Такъ, какой то сладкій мечтатель навязалъ сонатѣ $C\sharp$—*m.* названіе «Mondscheinsonate»; большую сонату *F—m.* обозвали «appassionata», а грандіозную сонату *D—M.*—„Pastorale“,—на горе свѣдущимъ людямъ, къ заблужденію неопытнаго юношества. Непризванный перекрещенецъ достоинъ быть преданнымъ суду интеллигенціи.

особенномъ видѣ обозначенія, которымъ стараются, по крайней мѣрѣ, выразить величественный, высокій, или болѣе мелкій, легкій смыслъ сочиненія. Это достигается при помощи различныхъ по названію, но вмѣстѣ съ тѣмъ однозначущихъ видовъ такта, о которыхъ мы уже говорили раньше. А именно каждый дву-, трех-, четырех-дольный счетъ и др., въ сущности сходенъ съ другимъ дву-, трех-, четырех-дольнымъ; доли главныя и второстепенныя, ударенія, какъ большія такъ и малыя, остаются тѣ-же самыя, будетъ ли каждая такая доля полунотою, четвертью, или восьмою, хоть напр. въ слѣдующихъ четырех-дольныхъ счетахъ:



Точно такъ же и расчлененіе такта повсюду одинаково; будутъ ли члены такта четвертями, восьмыми или шестьнадцатыми и т. д. Величина долей такта не имѣетъ также никакаго вліянія и на темпъ; allegro въ счетѣ $^4/_2$ и adagio или andante sostenuto въ счетѣ $^4/_4$ или же presto въ счетѣ $^4/_4$ и allegretto въ счетѣ $^4/_8$ могутъ имѣть одинаковую скорость движенія.

Не смотря, однако, на это, очень часто приписывали этимъ обозначеніямъ различное значеніе. Незамѣтнымъ образомъ вошло въ правило смотрѣть на бо́льшую длительность нотъ, какъ на признакъ болѣе серьезнаго содержанія, а на меньшую длительность ихъ, какъ на признакъ болѣе мелкаго или легкаго содержанія или характера пьесы. Поэтому, болѣе серьезныя, значительныя пьесы пишуться чаще въ счетѣ $^4/_2$, $^3/_2$, $^2/_2$, менѣе же серьезныя, игривыя —въ счетѣ $^4/_8$, $^3/_8$, $^2/_8$ *), и затѣмъ опредѣляется темпъ пьесы по длительности нотъ. Стало быть, и этимъ дается намекъ на характеръ пьесы. Однако, хотя намекъ этотъ и самый общій, мы должны прибавить, что у старыхъ композиторовъ уклоненія отъ этой привычки особенно многочисленны; у Себ. Баха встрѣчается напр. иногда,

*) Какъ бы ни казалось страннымъ для некомпозиторовъ, но чисто-техническая работа письма (это извѣстно каждому композитору)—можетъ имѣть извѣстное вліяніе на исполненіе пьесы. Ноты большей длительности (цѣлыя ноты и полуноты) пишутся шире и медленнѣе, связываются рѣже; этимъ самымъ онѣ какъ-бы обусловливаютъ болѣе широкое, серьезное пониманіе и исполненіе музыкальныхъ мыслей. Фуги и даже хоралы въ счетѣ $^2/_2$ или $^3/_2$ играются болѣе серьезно, нежели въ $^2/_4$ или $^3/_4$. Понятно, что духъ произведенія не долженъ, да и не можетъ, подчиняться перу; но потому-то и избирается тотчасъ же наиболѣе соотвѣтствующій родъ письма.

что весьма серьезныя пьесы написаны въ счетѣ $^3/_8$, между тѣмъ какъ другія, малозначущія, болѣе легкія, написаны въ $^3/_4$ или $^3/_2$ *). И здѣсь, стало быть, должны мы признать недостаточность всевозможныхъ правилъ; при томъ же выборъ счета можетъ зависить отъ различныхъ другихъ соображеній композитора.

И такъ, мы приходимъ къ слѣдующему убѣжденію: хотя наравнѣ съ технической ловкостью (о которой теперь не должно болѣе быть рѣчи) необходимо для вѣрнаго исполненія совершенное знакомство и пониманія письма, но вмѣстѣ съ тѣмъ необходима еще и способность или проницательность усмотрѣнія того, что не можетъ вполнѣ выражаться никакимъ письмомъ: а именно, пониманіе смысла и цѣли, какъ цѣлаго художественнаго произведенія, такъ и всѣхъ отдѣльно взятыхъ частей его, будутъ ли онѣ обозначены и опредѣлены самимъ письмомъ, или же должны быть дополнены нашимъ чувствомъ. Точно такъ же не можетъ отъ насъ ускользнуть и то, что опредѣленія всѣхъ отдѣльныхъ частей основываются на идеѣ и цѣли цѣлаго художественнаго произведенія, и что исходною точкою нашего пониманія, изученія и исполненія какаго нибудь произведенія можетъ быть только основная его мысль.

Совершенное усвоеніе и исполненіе какаго нибудь произведенія, во всѣхъ его частяхъ, на основаніи его главной мысли, составляютъ задачу

художественнаго исполненія.

До достиженія подобнаго совершенства музыкальнаго изложенія мы встрѣчаемъ нѣсколько низшихъ ступеней исполненія.

Кто довольствуется исполненіемъ сочиненія по одному только письму (т. е. по составляющимъ его нотамъ и искуственнымъ обозначеніямъ), не особенно стараясь о передачѣ его содержанія, тотъ исполняетъ механически. Высшую его задачу составляетъ опредѣленная передача всего опредѣленно указаннаго, т. е. повсюду исполненіе надлежащихъ тоновъ, сохраненіе соразмѣрной длительности нотъ, размѣра такта, правильной перемѣны forte и piano, legato и staccato и проч., однимъ словомъ, передача всего предписаннаго такъ, какъ онъ привыкъ это исполнять всегда, или какъ случится ему исполнить

*) Недоразумѣніе это является во многихъ мѣстахъ причиною не правильнаго представленія старой музыки палестриновскаго,—вообще до—баховскаго періода. Разбирая сочиненія Палестрины, Орланда Ласса, Габріэли, Жоскина-де-Пре, и другихъ, написанныя большею частью цѣлыми нотами или полунотами, несвѣдущій, этимъ самымъ, легко можетъ быть побужденъ къ слишкомъ медленному исполненію. Дѣло въ томъ, что прежде все писалось нотами болѣе растянутыми, чѣмъ теперь (стр. 79), а потому вообще тогдашнія полуноты слѣдуетъ исполнять какъ наши четверти.

въ данный моментъ. Подобное исполненіе, въ которомъ достойна похвалы его положительность, можно было бы назвать, поэтому,

правильнымъ исполненіемъ.

Кто, наравнѣ съ правильнымъ исполненіемъ пьесы, старается вникнуть и возможно совершеннѣе, со смысломъ, передать то содержанія ея, которое невозможно удовлетворительно выразить письмомъ, тому приписываемъ мы

осмысленное исполненіе.

Оно основывается прежде всего на знаніи ритмики. Здѣсь исполнителю извѣстно, что всѣ предложенія, ходы, части — составляютъ меньшія, соотвѣтствующія другъ другу группы цѣлаго сочиненія, а потому онъ старается представить осязательно связь или различіе отдѣльныхъ группъ, соединяя все близкое другъ другу одинаковой, равной игрой, и разграничивая противуположныя другъ другу части помощью остановокъ, перемѣны игры на болѣе сильную или слабую, вообще контрастовъ въ исполненіи. Тоны какаго нибудь такта или болѣе обширной ритмованной части, требующіе большаго или меньшаго ударенія, выражаетъ онъ рельефнѣе; всему старается онъ придать надлежащее значеніе, не нарушая при этомъ единства всего сочиненія. Въ многоголосныхъ, преимущественно полифоническихъ, пьесахъ старается онъ яснѣе обозначать каждый голосъ и даже, на сколько это возможно, отличать его отъ всѣхъ прочихъ, особеннымъ видомъ исполненія (противупоставленіемъ напр. forte—piano, или legato—staccato).

Правильное и осмысленное исполненіе можетъ быть достигнуто при помощи разумнаго преподаванія и изученія.

Далѣе, кто уже отъ природы пріобрѣлъ, или скорѣе, по безсознательной привычкѣ воспиталъ и развилъ въ себѣ чувство равновѣсія звука, движенія, тэмбра и проч., тотъ, и безъ особенно глубокаго изученія искусства и художественнаго произведенія, вскорѣ пойметъ, въ чемъ именно состоитъ вся чувственная прелесть отдѣльныхъ частей художественнаго произведенія.

Онъ будетъ извлекать изъ своего инструмента или голоса наиболѣе пріятные звуки, разнообразно оттѣняя forte и piano, выразительно распредѣляя нѣкоторыя ударенія, украшая мелодію различнаго рода связками, легкіе пасажи—подчасъ удачнымъ staccato, избѣгая всякой шероховатости, жесткости, черезъ чуръ рѣзкихъ противуположностей, лаская чувство слушателя ловкою смѣною или сліяніемъ всѣхъ этихъ и подобныхъ имъ средствъ и принуждая его, быть можетъ и къ поверхностному, но во всякомъ случаѣ возбужденному участію.

Подобный способъ изложенія музыкальныхъ сочиненій мы называемъ

пріятнымъ исполненіемъ,

желая, чтобы онъ всегда былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и осмысленнымъ. Подобному исполнителю, кромѣ природной способности и навыка, ничего не можетъ принести болѣе пользы, какъ частое внимательное слушаніе таковаго же исполненія другихъ. Подходящій для себя матеріалъ найдетъ онъ напр. въ сладкихъ кокетливыхъ оборотахъ Россини (при исполненіи ихъ хорошими пѣвцами и пѣвицами), въ скромной игрѣ нашихъ піанистовъ и, въ болѣе высокомъ смыслѣ, въ произведеніяхъ Гайдна и Бетховена—у которыхъ пріятная форма служитъ, безъ сомнѣнія только внѣшнею оболочкою болѣе осмысленнаго внутренняго содержанія. Особенно же поучительна для піанистовъ игра хорошихъ скрипачей, которые на нѣжномъ, ловкомъ своемъ инструментѣ болѣе другихъ музыкантовъ въ состояніи разнообразить свою игру различными штрихами, связками, контрастами, тонкими оттѣнками и переходами.

Если при игрѣ музыкальной пьесы въ слушателѣ возбуждается безсознательное чувство, вызываемое ея содержаніемъ, то подобное изложеніе можно назвать

исполненіемъ полнымъ чувства.

Чувство же это, само по себѣ, безотчетно въ своемъ проявленіи и стремленіи, даже и въ томъ случаѣ, когда оно сопровождается осмысленнымъ отношеніемъ исполнителя къ дѣлу. Чувство это проявляется мгновенно или въ нѣкоторыхъ только моментахъ, или же, быть можетъ, и въ каждомъ изъ отдѣльныхъ моментовъ, но еще не проникаетъ цѣлаго сочиненія. Оно можетъ подѣйствовать на насъ, плѣнять насъ, въ каждомъ отдѣльномъ моментѣ; но въ концѣ концевъ, останется неизвѣстнымъ, получили ли мы, помощью этого ряда моментовъ, дѣйствительное впечатлѣніе, познали ли мы истинную, полную идею музыкальнаго произведенія, прочувствовали ли мы вполнѣ намѣренія композитора, восприняли ли мы само художественное произведеніе или только часть его, поняли ли мы его, или только неопредѣленное представленіе о немъ исполнителя. Способность эта, сама по себѣ столь драгоцѣнная, необходимая и ничѣмъ не замѣнимая для каждаго художника и любителя искусства, дѣйствуетъ непроизвольно, какъ случится, ее нельзя ни изучить, ни выработать, она можетъ только быть питаема и усиливаема; уже по природѣ своей, не находя твердой опоры въ себѣ, она боится всякаго вмѣшательства яснаго сознанія, которое только нарушаетъ ея бытіе, не доставляя ей вознагражденія за подобное нарушеніе. Всѣ вышеприведенныя способности, сопровождаемыя самообразованіемъ, будучи предо-

ставлены только самимъ себѣ, достигаютъ многаго, однако, не всего, не настоящей, истинной цѣли. Художественное произведеніе идетъ еще далѣе въ своихъ требованіяхъ относительно исполненія: оно обладаетъ въ нѣкоторой степени невыразимымъ содержаніемъ, содержаніе его пріятно дѣйствуетъ сколько на умъ, столько же и на чувство; кромѣ непонятнаго чувства, вызываемаго частностями, въ немъ проявляется еще идея, дающая начало и значеніе всѣмъ его частямъ. Исполненіе художественнаго произведенія въ этомъ смыслѣ и будетъ, какъ мы уже выше назвали, художественное исполненіе.

Для него необходимо

художественное образованіе,

въ какой бы формѣ оно ни было достигнуто. Только въ весьма немногихъ, особенно одаренныхъ и при благопріятныхъ условіяхъ развившихся личностяхъ, живетъ уже съ самаго ранняго возраста это столь чистое, вѣрное, могучее чувство, притомъ сопровождаемое столь самостоятельно дѣйствующимъ *), хотя и не вполнѣ сознательнымъ, размышленіемъ, что оно—иногда!—обращается къ истинѣ, избѣгая всякихъ заблужденій, всякаго ложнаго пути; однимъ словомъ, это есть высшее и весьма рѣдкое дарованіе великаго и удачно развившагося таланта. Но мы нуждаемся для нашихъ хоровъ и оркестровъ, для школъ и обществъ, въ тысячахъ музыкантовъ, изъ которыхъ, быть можетъ, только тысячный процентъ представитъ дарованія въ столь высокой степени. Кромѣ того, множество людей желаютъ заниматься музыкою еще и въ качествѣ любителей искусства; у нихъ еще менѣе шансовъ къ развитію своихъ способностей и таланта. Поэтому не совѣтуемъ имъ слишкомъ довѣряться непосредственному своему чувству, безъ дальнѣйшей помощи; для большинства помощь эта и подготовка необходимы.

Существуютъ два пути для музыкальнаго образованія: первый состоитъ въ непосредственномъ, дѣятельномъ собственномъ занятіи музыкою. Путь этотъ неизбѣженъ для каждаго, желающаго образовать себя музыкально и затѣмъ самому заниматься музыкою. Частое слушаніе музыки и притомъ хорошо исполняемой, собственное, ревностное упражненіе въ исполненіе лучшихъ, избранныхъ произведеній—вотъ, что возбуждаетъ, оживляетъ, очищаетъ чувство; это вызываетъ, наконецъ, извѣстнаго рода инстинктивное пониманіе произведеній, даже и безъ предварительнаго слушанія ихъ въ мастерскомъ исполненіи. Однако, чувство, эта самая темная, самая неопредѣленная дѣятельность

*) Напр. у Моцарта. Сравни замѣтку автора о Моцартѣ въ „Universal-Lexikon der Tonkunst.“

души,—образуется, какъ мы уже говорили, весьма медленно и въ высшей степени неопредѣленно; потому-то внутреннее сознаніе всегда стремится достигнуть большей опредѣленности. Какъ несомнѣнно то, что намъ полезно хорошее исполненіе хорошей музыки, такъ-же несомнѣнно и то, что худая музыка можетъ, напротивъ, дать намъ ложное направленіе, избаловать и испортить наше чувство. И какъ-бы мы ни стремились извлечь изъ представляемой намъ музыки все лучшее, мы должны непрестанно заботиться и о томъ, чтобы, подъ вліяніемъ нашего темнаго и неустановившагося чувства, не принять ложнаго направленія за истинное.

Наше самосознаніе побуждаетъ насъ, стало-быть, выйти изъ круга простыхъ ощущеній на другой путь, который имѣетъ цѣлью достиженіе вѣрнаго пониманія истиннаго содержанія искусства, содержанія и направленія каждаго художественнаго произведенія и каждой изъ его составныхъ частей. И въ этомъ случаѣ весьма полезны наставленіе и преподаваніе, хотя непосредственное чувство и здѣсь должно быть предоставлено собственной своей опытности. И такъ, истинную задачу ученія объ исполненіи составляетъ возбужденіе или правильное направленіе нашего сознанія о внутреннемъ, духовномъ содержаніи искусства и художественнаго произведенія.

Сознаніе это можетъ быть плодотворнымъ только тогда, когда оно истинно и живо. Слишкомъ придерживаться объясненій и опредѣленій учителя или учебника, носиться съ ними и примѣнять ихъ къ художественному произведенію—было-бы дѣломъ безплоднымъ и мертвымъ. Вполнѣ буквальное довѣріе къ словамъ объясняющаго повело бы за собою полнѣйшую односторонность и превратность пониманія, такъ-какъ существо музыкальныхъ образовъ, во всякомъ случаѣ, не таково, чтобы его можно было выразить однимъ словомъ. Слово можетъ служить только указаніемъ на эти неуловимые воздушные образы, и кто самъ не прочувствовалъ самостоятельно всего указаннаго, не сжился съ нимъ собственною душою, для того мертво и безплодно всякое объясненіе и поученіе. Особенно же слѣдуетъ остерегаться тѣхъ игривыхъ псевдопоэтическихъ перифразъ, которыми такъ охотно пользуются эстетическіе поэты и поэтическіе эстетики, эффектно, посредствомъ яркой картины или хитросплетеннаго изрѣченія устанавляющіе разъ на всегда понятіе о цѣлой музыкальной пьесѣ, видѣ гаммы, инструментѣ и проч. *). Подобныя изрѣченія и мудр-

*) Въ статьѣ „Ideen über Musik“ Вагнера (Leipz. musik. Ztg. 1823) въ Charinomos Зейделя и въ другихъ старыхъ и новыхъ сочиненіяхъ приводятся въ примѣръ подобныя изрѣченія, взятыя у различныхъ авторовъ.

ствованія, какъ напр., «кларнетъ есть инструментъ любви», или «духовой инструментъ съ струннымъ инструментомъ образуютъ музыкальную брачную чету», или, «тактъ въ $^2/_4$ особенно удобенъ для выраженія любви», и множество другихъ подобныхъ фразъ—тому, кто серьозно занимается музыкою, если-бы въ нихъ даже и заключалась доля правды, покажутся не болѣе какъ игрою разслабленнаго воображенія. Того, кто вѣритъ этому вздору, можно уподобить человѣку, гоняющемуся за своею тѣнью, теряя изъ виду богатство дѣйствительнаго искусства.

Съ другой стороны не слѣдуетъ полагаться на холодныя, мертвыя отвлеченности тѣхъ, которые утверждаютъ, будто бы музыка вовсе не имѣетъ внутренняго содержанія, доступнаго сознанію — такъ какъ оно не понимается ясно разумомъ, или не можетъ удовлетворительно быть выражено словами, или потому, что сужденія о немъ бываютъ крайне недостаточны и такъ часто противорѣчатъ другъ другу,—но, что она будто-бы, ни болѣе ни менѣе, какъ неопредѣленнымъ образомъ интересующая и забавляющая насъ игра формами*), тэмбрами, тонами, ритмами. Не слѣдуетъ поддаваться и этому мнѣнію; но, напротивъ, стараться, помощью собственнаго разума и собственнаго размышленія, все болѣе и глубже вникать въ существо искусства, его образовъ и произведеній, и изъ всего этого создавать въ себѣ все болѣе и болѣе ясное сознаніе. Для этого могутъ съ пользой служить указанія и сужденія, до насъ высказанныя разными авторами, но только въ видѣ таковыхъ, окончательное же сознаніе достигается лишь дѣятельностью собственнаго ума и чувства нашего.

На основаніи этого всѣ наши послѣдующія указанія относимъ мы только къ личному ощущенію и воспринниманію каждаго; слово наше можетъ годиться для каждаго только в ъ т о й с т е п е н и, въ какой оно будетъ находить себѣ подтвержденіе въ наблюденіяхъ каждаго. Болѣе глубокое разсмотрѣніе, болѣе научное и совершенное изслѣдованіе существа музыкальнаго искусства не есть дѣло подготовительнаго курса, но должно относиться к ъ н а у к ѣ о м у з ы к ѣ. Точно такъ же объясненія значенія художественныхъ періодовъ, значенія художественниковъ и родовъ художественныхъ произведеній, можетъ быть дано не здѣсь, а только въ и с т о р і и и с к у с с т в а. Изученіе обѣихъ этихъ отраслей искусства должно быть начато не прежде, чѣмъ занимающійся достаточно познакомится съ искусствомъ, т. е. вслушается и самостоятельно въ него не вработается, короче, пока онъ не сживется съ нимъ для того, чтобы ч у ж і я п о н я т і я не заступили въ немъ мѣста с о б с т в е н н а г о п о н и м а н і я, а пустыя ф о р м у л ы—мѣста с а м о с т о я т е л ь н а г о ж и в а г о в о з з р ѣ н і я на вещи. Даже и все сказанное нами объ исполненіи, въ этой части, написано отнюдь не для новичка в ъ м у з ы к ѣ. Всякому, кто только не знакомъ съ проявленіями искусства, не свыкся съ его смысломъ, кто не былъ имъ часто и живо затронутъ и преисполненъ, тому все вышесказанное нами покажется не болѣе, какъ пустыми, запутывающими, сбивчивыми рѣчами. Вслѣдствіе этого-то наши философы и остроумные мудрецы, не заботящіеся заранѣе о томъ, чтобы во-время углубиться и истинно сродниться съ искусствомъ, о которомъ они хотятъ не только мыслить, но даже и проповѣдовать,—только вслѣдствіе этого они, касаясь вопросовъ нѣсколько болѣе спеціальныхъ, договариваются до тѣхъ пустословій, нѣсколько примѣровъ которыхъ мы привели выше. Эти-то, хотя и разсудительные и относительно самихъ себя честные, люди формально ограничиваютъ искусство потому только, что сами они не въ состояніи проникнуть въ него далѣе.

*) Наиболѣе уважаемымъ музыкально-образованнымъ защитникомъ этого мнѣнія является Н э г е л и въ своихъ чтеніяхъ о музыкѣ, за нимъ философъ Г е р б а р т ъ. Сравни объ этихъ двухъ направленіяхъ сочиненія автора: „Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruss an die Kunstphilosophn„, и « Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit.“ Болѣе близкое, хотя далеко не полное разсмотрѣніе (это дѣло науки о музыкѣ) этого столь важнаго предмета, не только со стороны художественной, но даже и съ педагогической и гуманной, представлено авторомъ, съ точки зрѣнія художественно-философской и художественно—исторической, въ сочиненіи его подъ названіемъ „D i e M u s i k d e s n e u n z e h n t e n J a h r h u n d e r t s“ (у Брейткопфа и Гэртеля, 1855).

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Значеніе элементовъ музыки.

Мы познакомились съ р и т м о м ъ, т о н о м ъ, т э м б р о м ъ, какъ съ основными элементами музыки. Всѣмъ этимъ пользуется художникъ для своихъ духовныхъ и, именно, художественныхъ цѣлей. Этого не могло бы быть, если-бы названные основные элементы не были способны соотвѣтствовать цѣлямъ, чувству и мысли художника. Далѣе, если-бы въ нихъ не было и з в ѣ с т н а г о, т о ч н а г о с о д е р ж а н і я и смысла, то они не могли бы производить на другихъ людей и з в ѣ с т н о е, о п р е д ѣ л е н н о е в п е ч а т л ѣ н і е. Художникъ въ такомъ случаѣ производилъ бы самъ не зная что; онъ бы чувствовалъ и изображалъ одно, напр. радость, а слушатели, и притомъ каждый изъ нихъ отдѣльно, могли бы понимать нѣчто совершенно дру-

гое, напр. одинъ—печаль, а другой—злобу. Но подобное искусство было бы уже не искусствомъ, а безсмысленной, если не безумной, забавой.

Наше сознаніе и ежедневный опытъ даютъ намъ нѣчто лучшее. Музыка вызываетъ въ нашемъ сознаніи извѣстнаго рода возбужденія и впечатлѣнія, которыя, какъ это легко замѣтить, не случайны, т. е. не зависятъ напр. отъ нашего собственнаго, предшествовавшаго тому настроенія, въ противномъ случаѣ та-же самая музыкальная пьеса дѣйствовала бы на насъ то такъ, то иначе, въ одномъ случаѣ она могла-бы насъ веселить, а въ другомъ печалить. Кромѣ того, нельзя не признать, что впечатлѣніе, производимое на насъ музыкою, не есть чисто индивидуальное; ибо, на сколько люди вообще сходны другъ съ другомъ, на столько же и какая нибудь опредѣленная музыкальная пьеса дѣйствуетъ на каждаго изъ насъ одинаково. Плохой тотъ маршъ, который не дѣйствуетъ на каждаго изъ насъ возбуждающимъ образомъ; плоха та печальная пѣсня, которая въ одномъ поселяетъ грусть, а въ другомъ вызываетъ желаніе къ танцамъ! Никакаго опредѣленнаго впечатлѣнія не производятъ въ насъ только тѣ пьесы, которыя сами не имѣютъ никакаго опредѣленнаго содержанія (такихъ пьесъ, конечно, очень много).

Здѣсь можетъ быть поставленъ только такой вопросъ: на сколько опредѣленность музыкальнаго содержанія можетъ быть принята точною? Однако, вопросъ этотъ мы должны здѣсь оставить въ сторонѣ; мы хотѣли только указать и упомянуть о немъ, а не рѣшать его всесторонне; рѣшеніе его относится къ наукѣ о музыкѣ.

И такъ, если какая нибудь музыкальная пьеса имѣетъ болѣе или менѣе опредѣленное содержаніе, то оно должно заключаться какъ во всѣхъ отдѣльныхъ составныхъ частяхъ этой пьесы, такъ и въ общемъ составѣ ихъ. Намъ надо, слѣдовательно, обращать вниманіе какъ на то, такъ и на другое. Относительно перваго даемъ мы здѣсь только самыя общія указанія.

А. *Ритмъ.*

Въ ритмѣ нужно отличать два момента: движеніе и удареніе (акцентъ).

1. Движеніе.

Говорить о смыслѣ движенія—бѣглаго, тихаго, запинающагося, равномѣрнаго, неровнаго и т. д. было-бы излишне; это извѣстно каждому не только изъ музыки, но и изъ жестовъ, рѣчи, различныхъ дѣйствій и т. д. Поэтому мы воздержимся отъ всякаго замѣчанія относительно смысла различныхъ темповъ; они должны соотвѣтствовать смыслу болѣе оживленнаго или болѣе тихаго душевнаго движенія, которое предполагаетъ или возбуждаетъ музыкальная пьеса *).
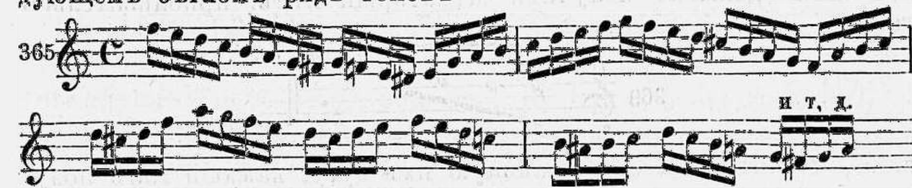
Если же мы хотимъ уяснить себѣ смыслъ движенія въ частномъ случаѣ, а не вообще, то слѣдуетъ различать: движеніе само по себѣ, т. е. бѣглое или умѣренное движеніе ряда тоновъ; движеніе, исходящее отъ извѣстной точки, напр.

363
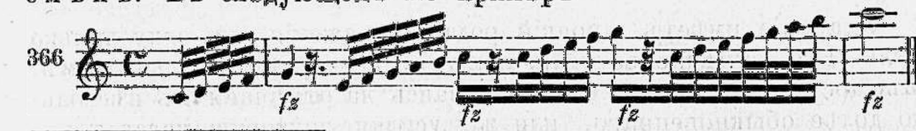
съ которою, такъ сказать, связаны всѣ эти тоны пассажа; наконецъ, движеніе, направленное на извѣстную точку, къ извѣстной цѣли,

364

которая какъ бы притягиваетъ къ себѣ весь этотъ движущійся рядъ тоновъ. Смыслъ этой формы движенія обусловливается тою силою, съ которою какая нибудь точка сдерживаетъ или притягиваетъ къ себѣ ее, силою, которую мы обнаруживаемъ въ этомъ движеніи, стойкостью нашей воли, съ которой мы стремимся къ цѣли или непрерывно, или съ нѣкоторымъ замедленіемъ, или запинаясь. Отсюда понятно, что напр. въ слѣдующемъ бѣгломъ рядѣ тоновъ



главная суть дѣла заключается не въ какомъ нибудь отдѣльномъ тонѣ, но что смыслъ предложенія или, по крайней мѣрѣ, его ритмическаго устройства заключается въ быстрой ихъ смѣнѣ. Въ слѣдующемъ же примѣрѣ



*) Такъ какъ сами душевныя движенія, уже по своей природѣ, не имѣютъ точно опредѣленной мѣры, и такъ какъ они обусловливаются не только предметомъ, но также и соотвѣтственною личностью и настроеніемъ, зависящимъ отъ безчисленнаго множества различныхъ внѣшнихъ обстоятельствъ: то отсюда становится понятнымъ, что какъ ни естественны всѣ наши опредѣленія темпа, они отнюдь не даютъ абсолютной величины временъ, ими обозначаемыхъ, и что всѣ опредѣленія метронома (ср. замѣч. на стр. 98) должны приниматься не за абсолютный законъ, но только за болѣе точныя указанія для исполненія.

представляющемъ движеніе къ опредѣленной цѣли, видимъ мы силу тона, составляющаго эту цѣль, стремительно влекущаго къ себѣ быструю цѣпь тоновъ; между тѣмъ какъ здѣсь

представляется тотъ-же самый рядъ тоновъ, но только въ зачинающемся ритмѣ.

Не лишне будетъ еще разъ упомянуть о нѣкоторыхъ видахъ исполненія, именно staccato и legato, о которыхъ было уже говорено въ ритмикѣ (стр. 88 и 89). Тамъ мы разсматривали ихъ вліяніе только на отдѣльные тоны, которые въ legato выдерживались долѣе, въ staccato—короче. Здѣсь же подъ lagato должно разумѣть болѣе плавный, нѣжный, а подъ staccato болѣе свободный, рѣзвый и потому часто болѣе пикантный образъ исполненія ряда тоновъ. Иногда случается даже, что оба вида исполненія сливаютъ другъ съ другомъ, одновременно обозначая надъ нотами знаки для обоихъ видовъ исполненія:
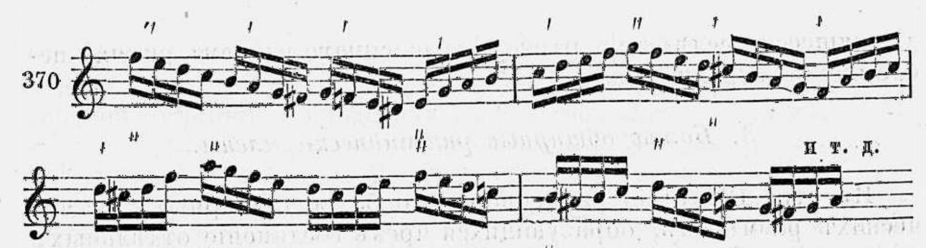


Хотя здѣсь тоны и должны держаться до тѣхъ поръ, пока не смѣняются слѣдующимъ тономъ, но въ тоже время каждый изъ нихъ долженъ получить нѣкоторый вѣсъ, приблизительно такъ



т. е., несмотря на связывающую ихъ дугу, каждый тонъ получаетъ отличающее его удареніе.
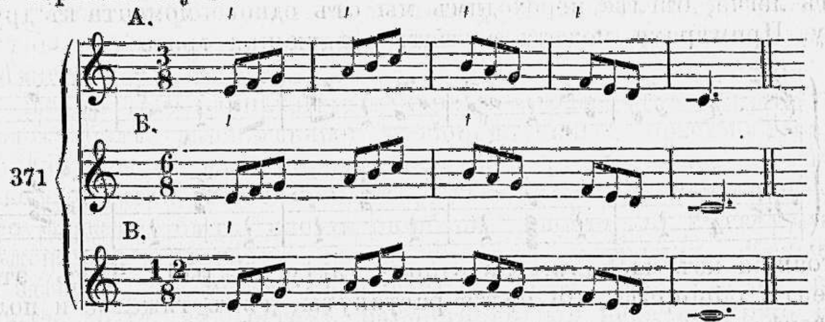
2. Удареніе (акцентъ).

Удареніе имѣетъ двоякій родъ выраженія, но одну только цѣль. Все, отмѣчаемое удареніемъ, является наиболѣе важнымъ. Мы достигаемъ этого, останавливаясь на отмѣчаемомъ нѣсколько долѣе обыкновеннаго, или же усиляя звуковую массу тона, вѣсъ его. Въ примѣрѣ 367 тоны *e*, *g*, *c* выдаются надъ другими уже посредствомъ простой остановки на нихъ, безъ всякаго ударенія. Посредствомъ ударенія не только поддерживается акцентъ остановки (въ № 366 это обозначено буквами *fz*), но и всему ряду тоновъ придается совершенно другой смыслъ, это ясно видно изъ слѣдующаго примѣра:
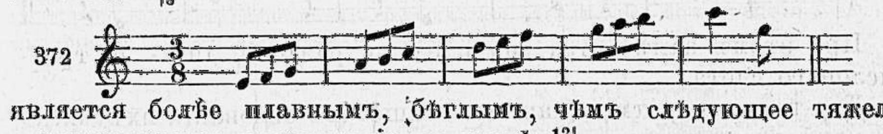


гдѣ ударенія разставлены различнымъ образомъ подъ нотной строкой и надъ нею; можно было-бы разставить ударенія еще иначе.
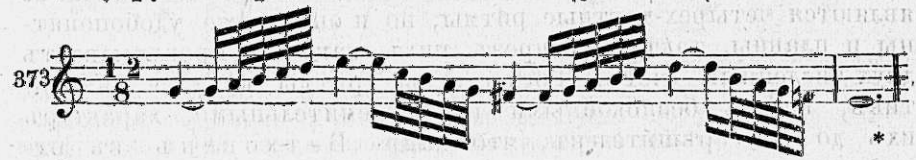
На основаніи этого легко понять разницу различныхъ видовъ такта. Чѣмъ меньше акцентуируемыхъ нотъ имѣетъ какой нибудь видъ такта, тѣмъ большею обладаетъ онъ подвижностью, бѣглостью. Поэтому трехдольные такты легче, плавнѣе, чѣмъ двудольные, сложные легче простыхъ и т. д. А поэтому, вовсе не все равно, писана-ли пьеса въ счетѣ 3/8, 6/8 или 12/8. Въ первомъ случаѣ



мы имѣемъ 4 ноты съ удареніемъ (при *А.*), во второмъ (при *Б.*)—двѣ, а въ третьемъ (при *В.*) всего только одну; посему послѣдній видъ самый плавный, первый же, напротивъ, самый расчлененный и самый выразительный.—Понятно, что только расчлененіе такта можетъ точнѣе опредѣлить ритмъ; только помощью его болѣе тяжеловѣсный видъ такта можетъ дать болѣе легкія предложенія и на оборотъ, такъ напр. это предложеніе въ счетѣ 3/8



является болѣе плавнымъ, бѣглымъ, чѣмъ слѣдующее тяжело акцентуируемое предложеніе въ счетѣ 12/8



движущееся, вслѣдствіе рѣзко расчлененнаго въ немъ ритма, несравненно стремительнѣе.
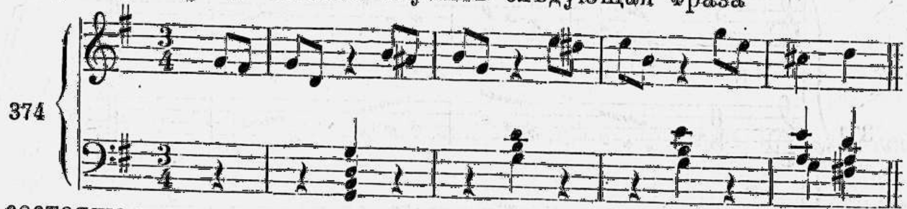
3. *Болѣе обширные ритмическіе члены.*

На стр. 197 было уже говорено о болѣе обширныхъ ритмическихъ размѣрахъ, образующихся чрезъ соединеніе отдѣльныхъ тактовъ какаго нибудь сочиненія; намъ извѣстно также, что отдѣлы могутъ слѣдовать другъ за другомъ равномѣрно или неравномѣрно.
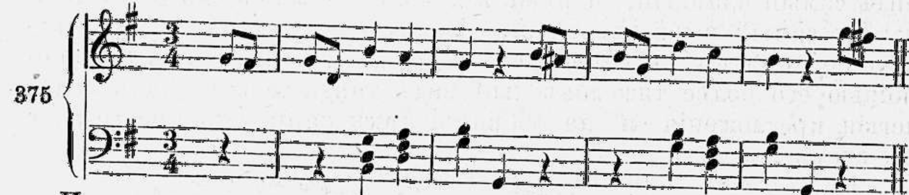
Какой же смыслъ заключается въ этихъ формахъ?

Тотъ же самый смыслъ, что и въ видахъ такта, только эти формы могутъ имѣть болѣе свободное и, слѣдовательно, болѣе разнообразное употребленіе.

Каждый отдѣлъ, составляя въ самомъ себѣ уже нѣчто цѣлое, является отдѣльнымъ моментомъ въ цѣлой пьесѣ. Чѣмъ короче эти моменты, тѣмъ легче и непрерывнѣе ходъ цѣлаго, тѣмъ легче, бѣглѣе переходимъ мы отъ одного момента къ другому. Примѣромъ можетъ служить слѣдующая фраза
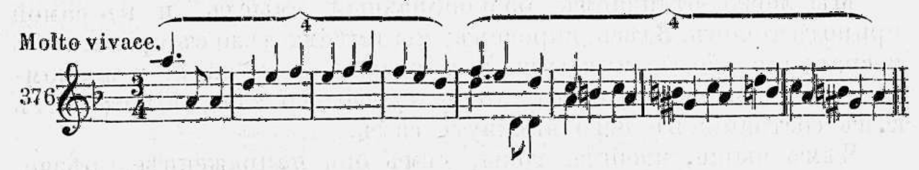


состоящая изъ членовъ, по одному такту каждый. Чѣмъ эти моменты обширнѣе или болѣе растянуты, тѣмъ тяжелѣе и полновѣснѣе является все цѣлое; это ясно видно на слѣдующемъ примѣрѣ, составленномъ по предъидущему, но уже изъ двух-тактнаго ритма:

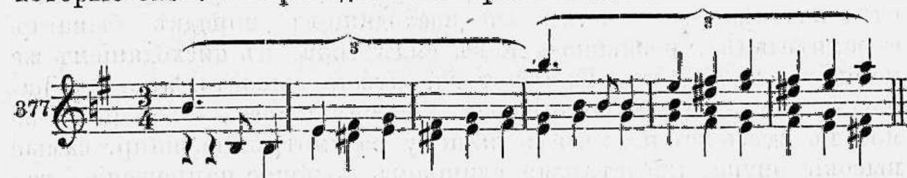


При этомъ замѣчается значительно различіе двух- и трехчисловаго счета.

Дву-тактные ритмы (какъ и лежащее въ основаніи ихъ число 2) наиболѣе просты, легки и плавны. Шире и величавѣе являются четырех-тактные ритмы; но и они также удобопонятны и плавны, такъ какъ чрезъ нихъ какъ-бы проглядываетъ двух-численный счетъ. Трех-тактные ритмы кажутся, напротивъ, весьма безпокойными или стремительными; характеръ ихъ до того рѣшителенъ, что напр. Бетховенъ въ одномъ изъ своихъ величайшихъ твореній нашелъ нужнымъ обратить на то особенное вниманіе. А именно, въ скерцо его девятой симфоніи господствуютъ четырех-тактные ритмы



которые затѣмъ переходятъ въ трех-тактные:



Бетховенъ обозначаетъ это словами «*Ritmo a tre battute*» (ритмъ изъ трехъ ударовъ — т. е. тактовъ). Наконецъ, пяти-тактовые ритмы являются широкими, тяжеловѣсными, нерѣдко волочащимися и т. д.

Кромѣ того, одинаковые или равномѣрные отдѣлы придаютъ цѣлому болѣе равномѣрный, удобопонятный и покойный видъ; мѣняющіеся же или неправильные вносятъ въ цѣлое безпокойство, или даже неустойчивость, или же, наконецъ, неравновѣсіе, что можетъ быть иногда ошибкой, иногда же мѣткимъ выраженіемъ страстнаго, взволнованнаго настроенія. Конечно, и здѣсь принимается въ расчетъ, какаго рода отдѣлы слѣдуютъ другъ за другомъ равномѣрно или неравномѣрно. При этомъ здѣсь возможно столько различныхъ комбинацій, что желаніе подробнаго, исчерпывающаго перечисленія ихъ слѣдовало-бы считать ошибкой преподавателя. Пусть всякій упражняется и привыкаетъ самъ разпознавать въ разныхъ сочиненіяхъ ритмическій порядокъ и распредѣленіе, испытывать его смыслъ, его вліяніе на цѣлое сочиненіе *).

*) Въ большинствѣ случаевъ каждому, мало мальски способному къ музыкѣ, не трудно бываетъ разпознавать ритмическіе отдѣлы. Въ сомнительныхъ случаяхъ предложено было употреблять тонкую черту, напр.



какъ знакъ разграниченія ритмическихъ отдѣловъ или членовъ; обозначеніе это не вошло, однако, во всеобщее употребленіе; да оно и дѣйствительно оказывается ненужнымъ, и потому мы не совѣтуемъ его употреблять. Нашъ шрифтъ ужъ и безъ того переполненъ различнаго рода знаками.

Б. *Сущность тоновъ.*

Мы легко отличаемъ разнообразный смыслъ и въ самой природѣ тоновъ. Здѣсь, впрочемъ, мы имѣемъ дѣло съ предметомъ несравненно болѣе чуждымъ и труднымъ для насъ, и знакомство съ нимъ зависитъ отъ того, на сколько каждый пожелаетъ и въ состояніи въ него вникнуть самъ.
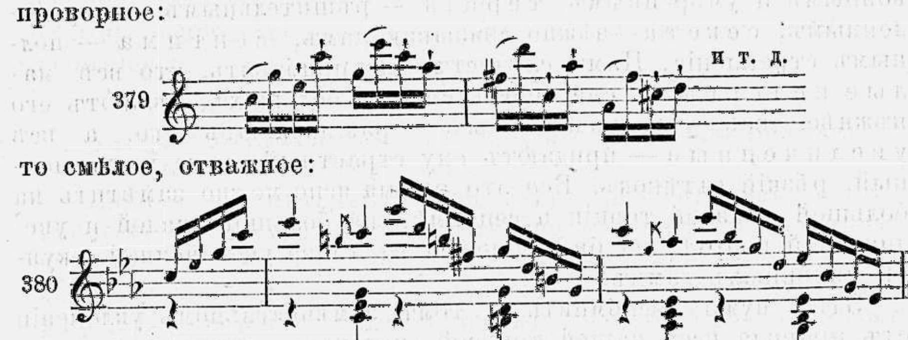
Чѣмъ выше, вообще, тоны, тѣмъ они напряженнѣе, рѣзче, чѣмъ ниже, тѣмъ менѣе напряжены и болѣе глухи; далѣе, послѣдовательность тоновъ въ восходящемъ порядкѣ бываетъ стремительнѣе, возвышается въ силѣ тона, въ нисходящемъ же порядкѣ—наоборотъ. Кромѣ того, нужно бываетъ иногда обращать вниманіе на нѣкоторыя обстоятельства, которыя не могутъ здѣсь всѣ подлежать нашему разсмотрѣнію, напр. самые высокіе звуки, представляя слишкомъ большое напряженіе, теряютъ, наконецъ, свою силу, которая внезапно замѣняется мягкостью и нѣжностью, придающими имъ совершенно противуположный характеръ—обстоятельство, достаточно ясно указывающее для каждаго мыслящаго человѣка на лежащій въ основаніи тоновъ смыслъ ихъ.

Особеннаго вниманія заслуживаютъ:

1. Видъ движенія тоновъ.

Движеніе тоновъ скачками (чрезъ промежуточныя ступени) безпокойнѣе и стремительнѣе, постепенное же движеніе (отъ одной ступени къ другой)—покойнѣе и мягче. Вотъ почему діатоническая гамма покойнѣе, нѣжнѣе, пѣвучѣе, чѣмъ всѣ виды скачкообразнаго движенія, но еще болѣе потому, что послѣдовательность ея тоновъ (именно въ мажорной гаммѣ) заключаетъ въ себѣ всѣ ближайше родственные и самые необходимые тоны, въ наиболѣе удобномъ и равномѣрно распредѣленномъ порядкѣ. Хроматическая гамма, состоящая изъ однихъ только полутоновъ, движется еще болѣе мелкими и равномѣрными шагами, именно полутонами; но вслѣдствіе этого она становится уже мелочнѣе и томительнѣе—тѣмъ болѣе, что она заключаетъ въ себѣ, кромѣ діатоническихъ тоновъ, еще чуждые, не встрѣчающіеся единовременно ни въ одномъ изъ извѣстныхъ намъ видовъ гаммы.

Возвращаясь съ гаммъ еще разъ къ скачкообразному движенію, намъ прежде всего представляются послѣдовательности тоновъ, происходящія изъ аккордовъ. Всякій рядъ тоновъ, образованный изъ какаго нибудь аккорда, обнаруживаетъ взаимную связь и родственность частей своихъ; поэтому, здѣсь совмѣщаются два первоначально другъ отъ друга отдѣленные элемента: промежутки между отдаленными тонами (слѣдовательно, нѣчто по внѣшности не связанное), и внутренняя, гармоническая связь. Подобныя послѣдовательности тоновъ могутъ принимать движеніе то легкое, парящее, то неустойчивое, проворное:



то смѣлое, отважное:

смотря потому, обусловливается ли оно преобладаніемъ въ фигурѣ ритма, ударенія и т. п.

2 Интервалы.

Выше мы разсматривали ступени тоновъ по ихъ промежуткамъ, только поверхностно. Но мы скоро увидимъ, что онѣ различаются другъ отъ друга не просто количественно, по ихъ взаимному разстоянію, но что каждая изъ нихъ имѣетъ свой собственный смыслъ. По крайнѣй мѣрѣ, каждый, занимающійся музыкою съ вниманіемъ и по внутреннему влеченію, вѣроятно уже не разъ самъ дѣлалъ нѣкоторыя замѣчанія относительно этого вопроса.

Для болѣе основательнаго разсмотрѣнія этого предмета начнемъ съ мажорной гаммы, такъ какъ она вся состоитъ изъ большихъ интерваловъ, и различимъ прежде всего какую нибудь одну октаву отъ другой высшей; мы уже знаемъ, что въ высшей октавѣ повторяется та-же послѣдовательность тоновъ, тѣже тоны, только въ болѣе высокой, напряженной сферѣ, сперва октава тоники, затѣмъ нона или октава секунды, и т. д.

Отсюда уже ясно, почему всѣмъ сверхъ-октавнымъ интерваламъ, сравнительно съ октавными, свойственна такая напряженность. Нона есть интервалъ секунды, но только въ болѣе высокой области, уже октава есть высоко-напряженное повтореніе тоники; отсюда сила, свойственная скачку въ октаву, отсюда насиліе и, такъ сказать, чрезмѣрность ноны и децимы, пока, наконецъ, при дальнѣйшихъ напряженіяхъ, отношеніе это не перестаетъ быть ощутительнымъ для слуха, и интервалъ не распадается на два отдѣльные, лишенные взаимной связи, тона.

Въ предѣлахъ октавы квинта является интерваломъ, стре-

мящимся въ неопредѣленную даль, *кварта*—интерваломъ настойчивымъ и сильнымъ (оттого и литавры настроиваютъ большею частью въ квартахъ), *секунда*—интерваломъ болѣе покойнымъ и умѣреннымъ, *терція* — рѣшительнымъ и опредѣленнымъ, *секста*—нѣжно связывающимъ, *септима* — полнымъ стремленія. Намъ слѣдуетъ еще прибавить, что всѣ *малые интервалы* смягчаютъ смыслъ большихъ, дѣлаютъ его нѣжнѣе, всѣ *уменьшенные* — разслабляютъ его, а всѣ *увеличенные* — придаютъ ему страстный, даже возвышенный, рѣзкій оттѣнокъ. Все это весьма ясно можно замѣтить на большой и малой терціи и септимѣ, на большой, малой и увеличенной квартѣ, на бросающейся въ глаза увеличенной секундѣ минорныхъ гаммъ.

Здѣсь нужно вспомнить о томъ замѣчательномъ уклоненіи отъ правила всей нашей тоновой системы, о которомъ мы уже упоминали на стр. 307, а именно, о преднамѣренномъ издаваніи тона *нѣсколько выше* надлежащаго, при сильномъ, страстномъ ощущеніи, *нѣсколько ниже* надлежащаго, при ощущеніи подавленномъ, равно какъ и о томъ болѣе сильномъ, болѣе страстномъ связываніи тоновъ, посредствомъ *перетягиванія* (перелива) одного тона въ другой. Разумѣется, надо быть весьма осторожнымъ при примѣненіи этихъ, такъ сказать крайнихъ, тѣмъ не менѣе, однако, не лишенныхъ смысла, пріемовъ.

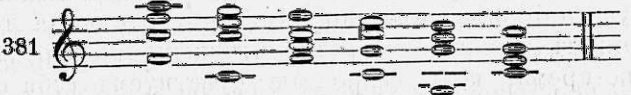
Нетрудно найти достаточное подтвержденіе только что представленныхъ нами бѣглыхъ замѣтокъ въ прочувствованномъ исполненіи всякой музыкальной пьесы. Но здѣсь необходимо остерегаться ошибокъ. Смыслъ интервала отнюдь не выражается повсюду. Мы уже знаемъ (стр. 321), что очень часто не желаютъ, чтобы каждый отдѣльный тонъ, или каждое отдѣльное отношеніе тоновъ, являлись самостоятельно слышимыми, что, напротивъ, они нерѣдко должны составлять неразличимую отдѣльно составную часть всего цѣлаго, или, по крайней мѣрѣ, очень мало выдаваться изъ общей массы. А отсюда уже понятно, что интервалы (какъ и всѣ прочія средства) употребляются композиторомъ часто безъ значенія, даже противъ ихъ дѣйствительнаго смысла—подобно тому, какъ и другіе художники, живописцы, поэты и т. п. нерѣдко *ошибаются въ выборѣ своихъ средствъ*. Такой ошибочный пріемъ обнаруживается довольно часто явною неудачею сочиненія; такая ошибка можетъ быть до нѣкоторой степени ослаблена или прикрыта другими средствами. Кто-же станетъ измѣрять природу интервала по такимъ ошибочнымъ примѣрамъ, кто станетъ придавать значеніе всему тому, что само по себѣ ошибочно и незначительно? Только тогда слѣдуетъ обращать намъ вниманіе на значеніе интервала, когда послѣдній является дѣйствительно имѣющимъ значеніе и осмысленнымъ. Только въ послѣднемъ случаѣ интервалы становятся моментами пониманія и исполненія; въ тѣхъ же случаяхъ, когда ошибки сдѣланы умышленно, мы можемъ, пожалуй, по нимъ уяснить себѣ истину, но не должны основывать на нихъ наше пониманіе сочиненія и его исполненія.

3. Аккорды.

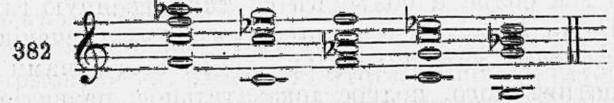
Аккорды служатъ намъ для точнаго распознаванія характера отношеній тоновъ.

Начиная съ интервала квинты *) и разсматривая его какъ, неполное трезвучіе, мы положительно ощущаемъ выше обозначенный характеръ ея, обнаруживающійся при одновременномъ звучаніи напр. хоть двухъ охотничьихъ рожковъ, кларнетовъ, или двухъ человѣческихъ голосовъ, или же просто помощью фортепіано (въ особенности если мы удвоимъ, въ этомъ случаѣ, интервалы въ двухъ сосѣднихъ октавахъ, для увеличенія незначительной силы звука фортепіано). Смыслъ квинты, стремящійся къ неопредѣленности, обнаруживается уже тѣмъ, что она оставляетъ неразрѣшеннымъ въ трезвучіи самое главное, именно, мажорное ли оно или минорное?

Присоединяя къ квинтѣ *большую терцію*, мы получимъ ясное, чистое, благозвучное и удовлетворяющее *большое трезвучіе*,—*основной аккордъ*. Понижая терцію, мы получимъ болѣе мрачное *малое трезвучіе*. Понизивъ еще и квинту, мы получимъ хилое *уменьшенное трезвучіе*. Смыслъ всѣхъ этихъ аккордовъ особенно уясняется при исполненіи цѣлаго ряда тѣхъ или другихъ. Большое трезвучіе, въ послѣдовательной цѣпи аккордовъ,

381


звучитъ ясно, сильно; оно можетъ даже звучать нѣжно, не теряя, однако, своей силы. Малое трезвучіе, въ послѣдованіи,

382


становится все печальнѣе, глуше, даже пріобрѣтаетъ какой то дикій характеръ и вообще не способно къ продолжительному послѣдованію. Уменьшенное трезвучіе въ послѣдованіи

383

*) Почему-же именно съ квинты?—Потому что при естественномъ развитіи тоновъ, она является тотчасъ вслѣдъ за основнымъ тономъ и его октавою. Подробности относятся къ наукѣ о музыкѣ.

дѣйствуетъ какъ то болѣзненно, томительно. Возвращаясь снова къ большому трезвучію и повышая его квинту, мы получимъ рѣзко звучащее увеличенное трезвучіе. Но послѣдованія подобныхъ аккордовъ, по крайнѣй мѣрѣ по сіе время, еще никто не отважнвался составлять—и мы не знаемъ даже чѣмъ бы ихъ можно было мотировать.

Можно было бы составить рядъ увеличенныхъ трезвучій, напр. въ такой ужасной формѣ (точно крики вѣдьмъ):

384

не защищая, конечно, этого ряда аккордовъ, нельзя, однако, не согласиться, что если бы такой рядъ и могъ когда либо существовать, то онъ вполнѣ соотвѣтствовалъ бы вышеопредѣленному смыслу увеличеннаго трезвучія.
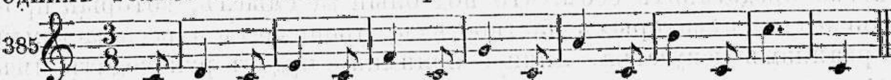
Если къ большому доминантному трезвучію присоединяется малая септима, то получается доминант-аккордъ — чистая, свѣтлая, мягкая, страстно стремящаяся къ разрѣшенію гармонія. Присоединяя большую нону, получаемъ преисполненный стремленія большой нон-аккордъ, замѣняя большую нону малою, мы образуемъ малый нон-аккордъ, боязливо и скорбно, будто бы кающійся въ томъ, что перешагнулъ за свою септиму въ слѣдующую высшую октаву. Въ обоихъ господствуетъ характеръ доминант-аккорда и его септимы; въ большомъ нон-аккордѣ выражается какое то страстное, восторженное стремленіе, въ маломъ же—также стремленіе, но полное страданія и унынія.

Мы переступили границы нашей задачи,—мы желали дать нѣсколько указаній относительно внутренняго смысла тоновъ. Но въ подобномъ случаѣ бываетъ чрезвычайно трудно остановиться во-время; коль скоро мы чувствуемъ себя охваченными столь глубокою и мощною жизненною сферою, какова сфера звуковъ, какая то невольная, почти неопреодолимая сила влечетъ насъ все болѣе и болѣе въ ея таинственную глубину. Однако, мы не должны здѣсь поддаваться этому влеченію, здѣсь не мѣсто разъяснять хотя бы только часть всего нами высказаннаго; напротивъ того, полное доказательное развитіе этой новой области изслѣдованія не можетъ еще принести пользу тому, кто только впервые вступаетъ въ нее. Мы имѣли въ виду только возбудить въ каждомъ его чувство, пусть будетъ для него имѣть значеніе и послужитъ въ пользу только то, что это чувство признаетъ и удержитъ.

Теперь уже легко понять, какой характеръ имѣютъ

4. Роды гаммы.

Мажорный родъ гаммы является твердымъ, увѣреннымъ, яснымъ, движущимся, относительно основнаго тона, въ однихъ только большихъ интервалахъ



и притомъ, относительно гаммы, въ точно опредѣленной послѣдовательности изъ цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ. Минорный родъ выказываетъ въ отношеніи основнаго тона мрачную терцію и такую же сексту

386

въ отношеніи же гаммы — болѣзненную чрезмѣрную секунду (при переходѣ отъ шестой ступени къ седьмой), вслѣдствіе чего нарушается и его равномѣрность. Поэтому и характеръ его болѣе печальный, мрачный, даже страдальческій и дикій. Но такъ какъ въ минорѣ приходится часто избѣгать приведеннаго выше чуждаго шага, посредствомъ измѣненія сексты или септимы, то онъ болѣе богатъ оборотами, а вмѣстѣ съ тѣмъ имѣетъ характеръ менѣе постоянный и менѣе твердый и стойкій, чѣмъ мажоръ.

За обоими родами тоновъ—не упоминая о церковныхъ тонахъ, о которыхъ говорится въ ученіи о композиціи — намъ представляются

5. Виды гаммы,

и притомъ въ особенности мажорные.

Между ними нормальная гамма *C—M.* является какъ покойная, ясная средина, по одну сторону которой располагаются всѣ гаммы съ діэзами, болѣе свѣтлаго характера, по другую же —всѣ гаммы съ бемолями, болѣе мрачнаго характера; постепенно приближаясь къ противуположной сторонѣ квинтоваго круга, обѣ эти группы видовъ, наконецъ, переходятъ другъ въ друга и сливаются энгармонически. Предметъ этотъ слишкомъ глубокъ, чтобы можно было касаться его въ элементарномъ руководствѣ.

Заключеніе.

Намъ необходимо теперь воздержаться отъ дальнѣйшаго нашего разсмотрѣнія. Слѣдовало-бы еще привести нѣкоторыя соображенія о характерѣ и внутреннихъ взаимныхъ отношеніяхъ видовъ, о храктерѣ различныхъ органовъ, (инструментовъ и голоса), производящихъ музыкальные звуки, о характерѣ

звуковъ рѣчи и проч. Но, уже только приступая къ разсмотрѣнію всего названнаго, даже не вдаваясь ни въ какія подробности, мы бы преступили границы приготовительнаго курса. Каждый, постигшій смыслъ всего до сихъ поръ изложеннаго или хоть нѣкоторой только части всего приведеннаго нами, легко представить себѣ, что подобный же смыслъ, который проявился въ нѣкоторыхъ частностяхъ, проникаетъ и весь сложный организмъ искусства. Личное пониманіе будетъ руководить имъ далѣе или приготовитъ его къ высшему изученію искусства *). Тому же, кто еще не чувствуетъ воспріимчивости къ этому внутреннему существу искусства, или кто разстроилъ или помрачилъ свою природную къ тому воспріимчивость поспѣшными заключеніями, предвзятыми идеями и т. д.: тому все дальнѣйшее изложеніе показалось-бы не болѣе, какъ тягостнымъ бременемъ.

Да позволено намъ будетъ высказать еще одинъ только совѣтъ, одно желаніе относительно практической стороны вопроса. Желаніе это состоитъ въ томъ, чтобы предостеречь отъ столь легкомысленнаго, подчасъ, переложенія музыкальныхъ пьесъ изъ одного тона въ другой, къ сожалѣнію, встрѣчающагося такъ часто. Нѣкоторыя обстоятельства дѣйствительно могутъ иногда вызывать желаніе къ подобнымъ переложеніямъ; однако, переложенія эти никогда не слѣдуетъ совершать безъ особенной нужды или безъ особенныхъ къ тому побудительныхъ причинъ. Даже не имѣя собственнаго убѣжденія о значеніи извѣстнаго вида, слѣдуетъ относиться съ уваженіемъ къ творцу какой нибудь музыкальной пьесы уже потому одному, что онъ не безъ основанія, вѣроятно, избралъ для своего произведенія именно извѣстный видъ, а не какой нибудь другой; опредѣленіе его слѣдуетъ уважать уже по тому одному, что оно есть его опредѣленіе. Кто не умѣетъ питать уваженіе къ художнику и художественному произведенію, тотъ, стало быть, не питаетъ и любви къ искусству или теряетъ ее, по справедливости лишаясь въ то же время и наслажденія, которое оно доставляетъ.

Произвольнѣе всего хватаются за подобныя переложенія: оперные пѣвцы (они иногда бываютъ, впрочемъ, дѣйствительно принуждены къ принятію такихъ партій, которыя не соотвѣтствуютъ объему и положенію ихъ голоса), затѣмъ салонные піанисты, по возможности стремящіеся переложить всѣ музыкальныя пьесы въ тоны *F♯—M.* и *C♯—M.*, въ которыхъ глаже и удобнѣе всего пальцы скользятъ по клавишамъ, извлекая вмѣстѣ съ тѣмъ, при ударахъ, самые рѣзкіе и острые звуки, въ особенности же учители пѣнія, старающіеся, устроить всякую вокальную пьесу по голосу всякаго ученика, потому именно, что они сами не достаточно знакомы съ вокальной литературой, а слѣдовательно, и не въ состояніи подъискивать для своихъ учениковъ пьесы, дѣйствительно, въ первоначальномъ видѣ своемъ, подходящія къ ихъ голосамъ.

*) Основныя понятія этого ученія можно найти въ прибавленіи къ сочиненію автора «Gluck und die Oper.»

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Значеніе художественно-музыкальныхъ формъ.

Несравненно понятнѣе для насъ значеніе художественно-музыкальныхъ формъ, ибо онѣ представляются намъ не созданіями природы, которыя мы должны разгадывать, но составляютъ произведеніе человѣческаго духа, который въ этомъ случаѣ руководится своимъ собственнымъ образомъ. Поэтому, всякій, кто только осмысленно будетъ разсматривать формы и нетолько отдѣльно, но и въ связи съ другими художественно-музыкальными формами, тотъ непремѣнно достигнетъ истиннаго ихъ пониманія.

Понятно, что одноголосность есть вообще простѣйшее и общепонятнѣйшее, но вмѣстѣ съ тѣмъ, конечно, и бѣднѣйшее проявленіе музыкальной мысли. Гомофоническія образованія представляютъ одинъ голосъ главнымъ, долженствующимъ выступать впередъ, а сопровождающіе голоса—второстепенными, подчиняющимися, — все равно: сливаются-ли они въ одну безразличную массу (какъ напр. въ № 332), или примыкаютъ къ главному голосу, какъ покорные слуги и провожатые въ послѣдовательныхъ октавахъ, терціяхъ, секстахъ и т. д., или, при случаѣ, на короткое время становятся свободными (какъ напр. въ № 334).

Несравненно роскошнѣе обнаруживается духъ въ полифоническихъ пьесахъ, въ которыхъ каждый голосъ стремится сдѣлаться самостоятельнымъ, гдѣ, то каждый изъ голосовъ ведетъ свое слово самъ по себѣ, то нѣкоторые изъ голосовъ, соединяясь, противупоставляются другимъ, такъ что масса противуполагается массѣ, то одинъ отдѣльный голосъ—хотя-бы только мимоходомъ въ самомъ концѣ—дѣйствительно пріобрѣтаетъ господство и становится главнымъ. Здѣсь приходится обращать вниманіе на то, чтобы каждому голосу придать надлежащее его значеніе, выдвинуть его тамъ, гдѣ онъ является господствующимъ, подчинить его тогда, когда другой голосъ долженъ вы-

ступить впередъ, и продолжать его самостоятельно и отличая отъ другихъ голосовъ, въ тоже время появляющихся и имѣющихъ одинаковое съ нимъ значеніе. Всевозможные способы исполненія, каковы legato и staccato, акцентуація и плавность, forte и piano, должны служить къ тому, чтобы выказать все богатство и смыслъ полифоническихъ пьесъ *).

Переходимъ теперь къ формамъ: ходы представляютъ элементъ — подвижный, предложенія — законченность и опредѣленность; періодъ требуетъ самой размѣренной округленности, расчлененности; дополненіе должно представлять нѣчто прибавленное, но тѣмъ не менѣе къ цѣлому сочиненію относящееся, ему принадлежащее.

Особенно легко обозрѣваются въ цѣломъ сочиненія, написанныя въ формѣ пѣсни и въ небольшой формѣ рондо̀. Какъ скоро въ пѣснѣ различныя части (напр. главная и тріо) слѣдуютъ другъ за другомъ (группируются въ одинъ рядъ), или въ бо̀льшемъ рондо̀, рядомъ съ главной партіей, являются одна или двѣ второстепенныя (побочныя), то всѣ различныя партіи являются главными моментами цѣлаго сочиненія, которые должны быть опредѣленно разграничены другъ отъ друга также и помощью исполненія; каждая изъ нихъ должна быть передана по своему, должна быть своеобразно очерчена и выдвинута изъ потока всей музыкальной пьесы, но безъ нарушенія взаимной связи. Возвращеніе какой нибудь части (напр. главной) требуетъ, само собою, и первоначальнаго ея способа исполненія. Однако, между тѣмъ какъ отношеніе самой пьесы и настроеніе исполнителя и слушателя становятся другими, и исполненіе должно принять какой нибудь другой оттѣнокъ, оно или пріобрѣтаетъ болѣе силы, или ускоряется, или замедляется, становится задушевнѣе, и т. д. При этомъ, ходы, въ промежуткахъ между ними, образуютъ то нѣжные и тихіе, то стремительные и бурные переходы, связующіе главные моменты между собою.

Формы эти самыя легкія, самыя бѣглыя, ибо онѣ довольствуются или однимъ главнымъ моментомъ, или только внѣшнимъ соединеніемъ нѣсколькихъ главныхъ моментовъ. Прочнѣе и глубже такъ называемая сонатная форма. Здѣсь выступаютъ впередъ два главные момента, главная партія и второстепенная, — изъ которыхъ въ каждой можетъ быть по нѣскольку предложеній. Эти главные моменты противупоставляются въ первой части, взаимно проникаются, тѣснят-

*) Предметъ этотъ разсматривается несравненно обстоятельнѣе и подробнѣе въ разсужденіи, приложенномъ къ сборнику «Auswahl aus Bach's Kompositionen» и примѣненномъ къ этимъ сочиненіямъ. Ср. примѣч. стр. 269.

ся и борятся во второй части, при этомъ вращаются въ различныхъ тонахъ, измѣняя свой родъ и даже свою мелодію и, наконецъ, соединяются въ третьей части. Ко всему этому присоединяются еще заключительныя партіи, дополненія, вступленія, ходы, — требующіе отличія отъ прочихъ частей сочиненія, но вмѣстѣ съ тѣмъ неразрывно сливающіеся съ ними въ одно цѣлое. Кто, послѣ всѣхъ этихъ подробностей, не будетъ въ состояніи различить члены и части подобнаго цѣлаго, признать и понять каждое изъ нихъ отдѣльно и затѣмъ опять соединить все въ одно цѣлое, повторяющуюся часть изложить исполненіемъ, подобнымъ прежнему, хотя и отличнымъ въ оттѣнкахъ, и тѣмъ сдѣлать ее узнаваемою для слушателя, тотъ не будетъ и въ состояніи вѣрно передавать мысль композитора.

Разсмотрѣвъ прочное построеніе сонатной формы, — въ которой ни одна мысль не покидается совсѣмъ, но непремѣнно повторяется еще разъ, въ которой ни одна мысль не повторяется буквально, но всегда съ подлежащими видоизмѣненіями, — обращаемся опять къ формамъ рондо̀. Теперь тотчасъ же обнаруживается для насъ бѣглый, такъ сказать, безпечный характеръ ихъ: одна мысль покидается въ нихъ ради другой, повторяясь позже безъ всякаго измѣненія, или даже вовсе отбрасывается. Разумѣется, въ этомъ выражается не болѣе какъ только основной характеръ рондо̀; въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ мы должны испытывать, взвѣшивать, на сколько пьеса поднимается выше этого уровня или не достигаетъ его.

Во всѣхъ этихъ формахъ не мало способствуетъ намъ нѣкоторая замкнутость или отдѣльность извѣстныхъ частей. Распредѣляя вѣрно въ исполненіи хоть бы только однѣ большія массы, мы этимъ уже многаго достигаемъ. Но въ фугѣ и въ большихъ фигурованныхъ пьесахъ мы лишаемся даже и этого подспорья. Правда, и эти пьесы состоятъ изъ частей, но части ихъ бываютъ обыкновенно не столь опредѣленно и очевидно разграничены. Онѣ движутся, какъ бы большими волнами, которыя, при всемъ своемъ различіи, всетаки сливаются; и это взаимное отношеніе составныхъ частей ихъ должно быть выражено въ исполненіи.

Обращаясь, наконецъ, къ сложнымъ формамъ, напр. сонатѣ, симфоніи и т. д., мы видимъ, что здѣсь обыкновенно отдѣльныя части разграничиваются посредствомъ дѣйствительныхъ, формальныхъ перерывовъ и даже промежутковъ времени. Тѣмъ не менѣе, однако, ими управляетъ внутренняя связь; внутреннее единство мысли или настроенія должно, по праву, проникать ихъ и соединять въ одно дѣйствительно родственное цѣлое, которое и должно проявляться таковымъ въ исполненіи. Послѣ всего этого, нельзя уже болѣе сомнѣваться въ томъ, что въ боль-

щихъ произведеніяхъ, какъ-то: операхъ или араторіяхъ, каждая изъ партій должна быть понята и изображена, какъ одно неразрывное цѣлое,—если только произведеніе дѣйствительно удалось поэту и композитору, если оно дѣйствительно, по идеѣ и по формѣ своей, успѣло возвыситься до уровня, полнаго единства, художественнаго творенія.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Пониманіе и исполненіе опредѣленныхъ произведеній.

Всѣ предъидущія замѣчанія имѣли только самый общій характеръ. Они имѣли цѣлью указать на смыслъ, заключающійся вообще въ различныхъ музыкальныхъ образахъ и формахъ. Собственно-же конечная цѣль заключается въ опредѣленіи, какимъ образомъ въ извѣстныхъ отдѣльныхъ художественныхъ произведеніяхъ, которыя должны быть нами поняты и исполнены, проявляются всѣ эти средства и формы, что именно въ данномъ случаѣ композиторъ хотѣлъ, а исполнитель долженъ выразить?

Мы видѣли, что нотное письмо оказывается для этого недостаточнымъ; точно такъ же знаемъ мы, что иногда приходится прибѣгать къ слову и другимъ обозначеніямъ, что приходится ставить надъ музыкальными пьесами, или подъ отдѣльными частями ихъ, разнаго рода характеристическія надписи и т. д. Всѣ эти выраженія нужно знать и стараться слѣдовать имъ; но мы уже достаточно убѣждены въ томъ, что обыкновенное слово можетъ быть только весьма общимъ намекомъ и что иногда даже сотни словъ бываетъ недостаточно для того, чтобы точно выразить образъ исполненія одной какой нибудь фразы.

Изученію и употребленію въ дѣло всего заключающагося въ нотномъ письмѣ, въ музыкальныхъ терминахъ и знакахъ, болѣе глубокому ознакомленію со смысломъ всѣхъ художественно-музыкальныхъ элементовъ и формъ—всему этому элементарный учебникъ можетъ научить, во всемъ этомъ онъ можетъ служить руководствомъ.

Далѣе-же руководить можетъ только живое обученіе, если посчастливится кому найти себѣ учителя дѣльнаго и способнаго, что, къ несчастью, бываетъ очень рѣдко. Во всякомъ случаѣ, однако, самое главное зависитъ отъ способности, рвенія и воли ученика. Всякое знаніе, всякое руководство остается мертвымъ и безплоднымъ, если оно не встрѣчаетъ живой воспріимчивости и способности воспроизведенія, помощью которой все передается, воспроизводится исполнителемъ столь же живо, какъ оно имъ воспринимается. Обученіе можетъ только пробудить, питать ее и руководить ею, но не создавать или замѣщать ее собою. Въ этомъ смыслѣ и поведемъ мы послѣдніе наши напоминанія и совѣты. Наша не совсѣмъ кратковременная опытность въ области музыкально-практическаго образованія убѣждаетъ насъ въ томъ, что послѣдніе не будутъ ни излишними, ни ошибочными.

И такъ, если ученику, предполагая въ немъ уже необходимое предварительное образованіе, нужно усвоить извѣстную музыкальную пьесу самымъ живымъ, самымъ глубокимъ образомъ, то слѣдуетъ сосредоточиться, отдаться новому произведенію только въ благопріятную для того минуту, съ любовью, безъ принужденія, первоначально имѣя въ виду лишь существеннѣйшую его сторону, хоть бы и упуская при этомъ нѣкоторыя частности. Художественное произведеніе есть нѣчто цѣлое, живое, мы должны доискаться его сердца, понять его духъ, воспринять какъ цѣлое; никакое художественное произведеніе не понимается и не создается изъ частностей. Поэтому, кто уже привыкъ, безъ помощи инструмента, при простомъ взглядѣ на ноты, составлять себѣ понятіе о ихъ содержаніи, пусть тотъ постарается составить себѣ посредствомъ быстраго обзора по крайней мѣрѣ приблизительное представленіе о произведеніи и тотчасъ же перейдетъ къ первоначальному его исполненію. При этомъ первоначальномъ исполненіи слѣдуетъ положиться на счастье и собственное усердіе въ данную минуту, слѣдуетъ жить только этой музыкальной пьесой. Пусть встрѣчаются при первоначальномъ опытѣ трудность за трудности, ошибки и пробѣлы въ частностяхъ: слѣдуетъ неуклонно и въ томъ темпѣ, который мы съ самаго начала признали за надлежащій, доиграть всю музыкальную пьесу до конца, и если она состоитъ изъ нѣсколькихъ частей, проиграть ихъ всѣ въ непрерывной послѣдовательности.

Не смотря на всѣ упущенія въ частностяхъ, мы пріобрѣтаемъ выгоду, которой врядъ-ли можно достигнуть другимъ путемъ: а именно, безпристрастное, не помрачаемое даже техническими трудностями, въ первомъ пылу сложившееся общее пониманіе цѣлаго.—Въ вокальныхъ пьесахъ намъ оказывалось весьма полезнымъ, для составленія такаго первоначальнаго представленія, предварительно даже вовсе не читать текста пѣнія. Ибо каждый текстъ можетъ быть изложенъ музыкально самымъ различнымъ образомъ, и, сверхъ того, музыка рѣдко совершенно

соотвѣтствуетъ ему во всѣхъ его частяхъ. Предварительное же чтеніе легко порождаетъ въ читающемъ предвзятыя мысли и даже противорѣчія съ пониманіемъ и музыкальнымъ изложеніемъ текста композитора.

Послѣ того какъ однократное или повторенное проигрываніе цѣлаго сочиненія доставило намъ наивное представленіе о его направленіи и содержаніи, мы должны стараться отдать себѣ о послѣднемъ болѣе точный отчетъ. Прежде всего устанавливается надлежащій темпъ. Намъ уже пришлось убѣдиться въ неопредѣленности общеупотребительныхъ и въ ненадежности метрономическихъ обозначеній темпа (стр. 99); никто не станетъ опровергать того, что при первомъ знакомствѣ съ пьесой можно также легко ошибиться въ выборѣ темпа, который съ большею точностью опредѣляется и установляется при ближайшемъ съ нею знакомствѣ. Въ особенности слѣдуетъ обращать вниманіе на то, чтобы избранный темпъ соотвѣтстовалъ не только первой мысли музыкальнаго произведенія, но и цѣлому сочиненію, именно его главнымъ моментамъ, т. е. не только главной, но также и побочнымъ партіямъ. При этомъ часто окажется полезнымъ мѣстами ускорять или замедлять первоначально взятый темпъ, а иногда даже совсѣмъ мѣнять движеніе.

Теперь и знаніе формъ можетъ служить необыкновеннымъ вспомогательнымъ средствомъ, такъ какъ оно легко позволяетъ ясно узнавать построеніе пьесы въ цѣломъ, его части, главныя партіи и ихъ возвращенія, видоизмѣненія, соединенія и т. д. Далѣе мы знакомимся съ сочиненіемъ по частямъ; мы отдѣляемъ первую, вторую части, главную и второстепенныя темы и стараемся глубже проникнуться каждою изъ нихъ отдѣльно. Если тема (напр. въ сонатной формѣ) повторяется и видоизмѣняется, то мы сравниваемъ всѣ эти видоизмѣненія и стараемся ясно представить себѣ значеніе всѣхъ оборотовъ основной мысли и притомъ въ надлежащемъ исполненіи: тогда только, зная, какъ развита и проведена тема, мы узнаемъ, какъ должно исполнять ее сначала, какъ усиливать или смягчать исполненіе ея въ томъ или другомъ мѣстѣ, подъ вліяніемъ данныхъ условій.

Взвѣсивъ отдѣльно главныя мысли и ихъ соединенія, мы снова возвращаемся къ цѣлому. Всякое сочиненіе имѣетъ одну или, можетъ быть, нѣсколько вершинъ, составляющихъ какъ бы цѣль, къ которымъ стремится все исполненіе. Все группируется около этихъ вершинъ, устремляется къ нимъ—неудержимо или въ перерывахъ—а отъ нихъ—къ концу или къ новой вершинѣ. Такимъ образомъ, среди каждаго музыкальнаго творенія, большаго или небольшаго, движется одна большая или малое число большихъ волнъ (въ послѣднемъ случаѣ одна изъ

нихъ опять наиболѣе значительна, хотя бы только потому, что она послѣдняя), которыя постепенно возрастаютъ и, убывая, снова сглаживаются. Тому, кто не въ состояніи слѣдовать за этимъ теченіемъ, кто не съумѣетъ подняться до надлежащей высоты и снова спуститься въ надлежащій моментъ, можетъ быть удастся усвоить себѣ многія, даже всѣ частности; но надлежащаго, вѣрнаго, полнаго дѣйствія онъ не достигнетъ. Въ такомъ случаѣ снова слѣдуетъ приняться за цѣлое, но на этотъ разъ уже съ вѣрнымъ пониманіемъ его частей и ихъ сопоставленій.

Теперь только можемъ мы быть увѣрены въ пониманіи всего существеннаго и предаться изученію частностей во всей подробности. Теперь только слѣдуетъ дополнить и до тонкости выучить то, что не вполнѣ удавалось въ техническомъ отношеніи; въ точности взвѣсить каждую ноту, все распредѣленіе ритма, а въ вокальныхъ пьесахъ также и текстъ пѣнія; здѣсь обнаружится все значеніе ближайшаго знакомства нашего съ элементами и формами искусства; оно именно покажетъ намъ, на какой интервалъ, на какой ритмическій или мелодическій мотивъ и т. д. композиторъ существенно расчитывалъ, чтó должны мы рѣзче очертить и чтó затѣнить въ исполненіе. При такомъ добросовѣстномъ изслѣдованіи мы еще основательнѣе узнаемъ, было ли первое пониманіе наше правильно или нѣтъ.— Въ пьесахъ, которыя должны исполняться нѣсколькими пѣвцами или инструменталистами, изслѣдованіе это, разумѣется, должно ограничиться не только одною изъ данныхъ партій, но ему должны быть подвергнуты и всѣ остальныя. Какъ бы могъ, напримѣръ, пѣвецъ съ увѣренностью и эффектомъ исполнить свою партію, еслибъ онъ не зналъ предварительно, какъ будутъ ему аккомпанировать, какіе инструменты присоединяются къ его голосу или противуполагаются ему? И такъ, мы проникли, наконецъ, до всѣхъ, даже отдаленнѣйшихъ частностей; притомъ мы усвоили ихъ себѣ не какъ частности, но изъ всего цѣлаго, какъ части, подчиняющіяся общей идеѣ *).

*) Частности исполненія взвѣшиваются и поясняются лучше всего въ живомъ преподаваніи и изученіи, тѣмъ не менѣе, однако, автору не хотѣлось бы воздержаться и въ предлагаемомъ учебникѣ отъ нѣкоторыхъ замѣчаній, которыя на опытѣ оказались ему весьма полезными.

Во-первыхъ не слѣдуетъ во всякой пьесѣ обнаруживать всѣ средства, брать повсюду напр. сильнѣйшее forte или piano, употреблять въ дѣло всѣ пріемы игры или пѣнія. Ничто не дѣлаетъ исполненія столь ложнымъ и однообразнымъ, какъ заблужденіе, основанное на пристрастіи къ тому или другому пріему, или даже на тщеславной страсти блистать всѣми обладаемыми средствами. Невозможно, чтобы скромная пѣсня или рондо, тонко развитая часть сонаты или задушевное adagio могли вызвать весь потокъ силы какой нибудь большой сцены, страстной сонаты или симфоніи и т. д. и испытать подобное исполненіе безъ ущерба для истиннаго своего содержанія. Полная смысла, быть можетъ даже полифоническая пьеса, въ которой хотѣлось бы прочувствовать каждый оборотъ,

*

Правда, путь этотъ не такъ легокъ и коротокъ, какимъ бы его желалъ видѣть всякій, жаждущій тотчасъ же въ совершенствѣ играть или пѣть пьесу. Но совершенство и увѣренность исполненія достигаются не такъ легко. Къ тому же указанный путь совершенно неожиданно становится вскорѣ все легче и пріятнѣе, и цѣль достигается имъ скорѣе, нежели можно было бы ожидать. Кто достаточно серьезно изслѣдовалъ хоть нѣсколько сочиненій, тотъ пріобрѣтаетъ этимъ и для всѣхъ слѣдующихъ пьесъ болѣе вѣрное и быстрое пониманіе, тотъ, помощью сравнительно умѣреннаго труда, достигаетъ высшаго успѣха, высшей отрады.

ходъ каждаго голоса, можетъ быть разстроена слишкомъ скорымъ темпомъ, при-
личнымъ, быть можетъ, только блестящей бравурной пьесѣ. Авторъ сильно про-
тестуетъ при этомъ случаѣ противъ обозначеній темпа, которыя помѣщены во
многихъ мѣстахъ въ превосходномъ, въ прочихъ отношеніяхъ, изданіи: «Собра-
ніе сочиненій Баха» (у Петерса въ Лейпцигѣ), сдѣланномъ подъ руководствомъ
К. Черни, который, конечно, ссылается на Бетховена, но вѣроятно въ
данномъ случаѣ гораздо сильнѣе руководствовался собственною своей виртуоз-
ностью.

Разсудительный исполнитель сообразуется даже со свойствомъ инструмента или голоса и съ помѣщеніемъ, имѣя въ виду распредѣлять всю силу своего forte или piano такъ, чтобы инструментъ или голосъ былъ достаточно повсюду слышенъ (слѣдовательно, съ болѣе слабыми органами музыки обращается нѣсколько сдержанно, для того чтобы возможно было потомъ усиленіе, что достигается вѣрнѣе при болѣе богатыхъ средствахъ), сдерживать движеніе при исполненіи въ большихъ залахъ, для того чтобы звуки имѣли время распространяться, не сливаясь другъ съ другомъ, и т. д.

Вовторыхъ слѣдуетъ обдумать, что, если не одинаковый, то все же очень сходный результатъ можетъ быть иногда достигнутъ различными средствами, что, слѣдовательно, одно средство можетъ иногда вступить вмѣсто другаго, замѣнить его или дополнить. Такимъ образомъ или ускоренное движеніе можетъ увеличить силу цѣлыхъ пьесъ, или же незамѣтное замедленіе въ состояніи усилить значеніе отдѣльныхъ нотъ или мѣстъ, если голосъ или инструментъ не достаточно сильны или есть основаніе ихъ нѣсколько сдерживать; такимъ образомъ, въ пѣніи прелесть, ясность и выразительная энергія декламаціи могутъ замѣнять или вознаграждать недостатки самого голоса.

Въ третьихъ должно помнить, что ускореніе и замедленіе темпа не слѣдуетъ примѣнять столь часто, столь значительно и столь долго, чтобы могло утрачиваться оттого впечатлѣніе главнаго темпа, исключая тѣхъ случаевъ, когда тѣмъ подготовляется новый темпъ; что и при перемѣнѣ темпа пріятнѣе для чувства возможно простое отношеніе новаго темпа къ предшествовавшему (напр. въ половину, вдвое, въ четверо скорѣйшаго или болѣе медленнаго, нежели предшествовавшій темпъ), за исключеніемъ развѣ того случая, когда особенно страстное содержаніе требуетъ отсутствія такаго простаго отношенія обоихъ темповъ.

Въ четвертыхъ, наконецъ, должно имѣть въ виду, что даже и самимъ композиторомъ обозначенные forte, piano и другіе знаки исполненія не повсюду имѣютъ одинаковое значеніе, что напр. *sf* или *f* въ какой нибудь пьесѣ, которая въ цѣломъ должна исполняться нѣжнѣе и тише, должны быть исполняемы мягче, нѣжнѣе, чѣмъ тѣ-же самыя обозначенія въ другой пьесѣ, которая въ своемъ цѣломъ требуетъ болѣе энергичнаго исполненія. Словомъ, вездѣ, во всякой частности, единственнымъ закономъ и цѣлью надо имѣть въ виду смыслъ цѣлаго произведенія.

Но всякому, кто пожелалъ бы этимъ путемъ усовершенствоваться, достигнуть высшаго образованія, совѣтуемъ мы не перескакивать съ одного рода музыки на другой, не бросаться отъ одного композитора къ другому, но на все удѣлять достаточно времени, чтобы ближе познакомиться съ изучаемымъ предметомъ. Если онъ, напр., изучалъ фугу или сонату, то пусть изучитъ еще нѣсколько фугъ или сонатъ, для того чтобы составить себѣ полное, удовлетворительное понятіе о формѣ и вообще о соотвѣтственномъ ей способѣ исполненія. Затѣмъ, пусть онъ сравнитъ различныя, по формѣ одинаковыя, сочиненія и отъищетъ въ ихъ содержаніи характеристическія, обусловливающія исполненія, различія, для того чтобы не впасть въ манеру исполненія, т. е. не исполнять одинаковымъ образомъ всѣ пьесы, носящія одно и то-же названіе.

Точно также особенно полезно (въ болѣе впечатлительныхъ натурахъ къ этому ведетъ уже сама любовь къ предмету) бываетъ, плѣнившись однимъ изъ произведеній какаго нибудь композитора и изучивъ его, тотчасъ же приступать къ изученію еще нѣсколькихъ другихъ его сочиненій, для того чтобы представить себѣ болѣе полное и вѣрное понятіе о характерѣ этого автора и о томъ, чего требуютъ его произведенія. Всякій художникъ, всякая нація, всякое время имѣетъ въ музыкѣ, какъ и во всѣхъ другихъ искусствахъ и даже самой жизни, особенный, своеобразный характеръ; это долженъ допустить всякій, кто только когда-либо изучалъ исторію и людей; это пойметъ даже и поверхностный меломанъ, если только сравнитъ какихъ нибудь двухъ художниковъ различныхъ націй, напр. хоть Россини съ Моцартомъ, Обера съ Глюкомъ. Чѣмъ глубже вникнемъ мы въ условія народности и времени, а затѣмъ въ жизнь и въ своеобразность самого художника, тѣмъ яснѣе и понятнѣе представится намъ въ его произведеніяхъ какъ его собственная личность, такъ и его стремленіе и направленіе; и какъ ни мало признается большинствомъ сотоварищей нашихъ по искусству наша мысль, мы не перестанемъ утверждать, что настоящее, полное пониманіе искусства невозможно безъ яснаго знанія его исторіи. Всѣ общепринятыя красивыя фразы: будто искусство есть нѣчто чистое или общечеловѣческое, что оно не принадлежитъ никакому времени, что оно повсюду одно и то-же, что оно требуетъ только воспріимчивости,—суть не болѣе какъ фразы, скрывающія въ себѣ частичку правды подъ огромною грудою заблужденія и лжи, и самые дѣятельные распространители ихъ отличаются обыкновенно самымъ узкимъ взглядомъ на искусство. Для нихъ, утверждающихъ будто-бы искусство безвременно и безмѣстно, искусство большинства временъ, всего обширнаго прошедшаго, равно какъ и новѣйшіе произведенія, не подходящія подъ ихъ субъективныя требованія, все это остается чѣмъ то

чуждымъ, загадочнымъ, непонятнымъ. Все искусство съеживается, съуживается для нихъ въ сферу одного или немногихъ отдѣльныхъ художниковъ, которыхъ они, вслѣдствіе этого-то, и не понимаютъ. Всѣ остальные художники считаются ими или ложно, неудачно и безцѣльно стремящимися, или—устарѣлыми. Но какимъ образомъ можетъ художникъ быть современнымъ или несовременнымъ, когда время не принимаетъ въ искусствѣ никакого участія? Вопросъ этотъ они оставляютъ безъ отвѣта.

Мы считаемъ себя здѣсь обязанными только указать на важность историческаго изученія фактовъ; однако, сообщеніе ихъ не составляетъ задачи приготовительнаго курса *), но относится къ исторіи музыки, если только ей удается передавать не просто голыя числа или фактуру произведеній, но и самый духъ какъ отдѣльныхъ періодовъ, такъ и художниковъ. И здѣсь должно сказать то-же, о чемъ было уже упомянуто при разсмотрѣніи элементовъ искусства, а именно, что каждое слово исторіи остается пустымъ звукомъ, каждая чужая мысль—безплоднымъ достояніемъ до тѣхъ поръ, пока онѣ не войдутъ въ нашу кровь и плоть, пока мы сами не услышимъ и глубоко не прочувствуемъ того, что стремятся раскрыть намъ наука и исторія.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Совокупное исполненіе.

Особеннаго разсмотрѣнія требуетъ еще вопросъ, какъ поступать при совокупномъ исполненіи. Задача можетъ быть двоякаго рода: или кто нибудь, одинъ, беретъ на себя трудъ сопровождать напр. на фортепіано пѣніе, или же нѣсколько человѣкъ собираются для совокупнаго исполненія, при одинаковомъ участіи каждаго, напр. квартетныхъ или оркестровыхъ или вокальныхъ многоголосныхъ пьесъ, для голосовъ соло или хора.

Сопровожденіе требуетъ совершенно особенной ловкости и умѣнія: нерѣдко можно встрѣтить хорошихъ, даже пре-

*) Нѣсколько относящихся сюда замѣчаній приведены въ сочиненіяхъ автора: «Kunst des Gesanges» относительно вокальной музыки, «Ueber Malerei in der Tonkunst» относительно инструментальной музыки, затѣмъ въ упомянутомъ уже Mus. Lex. къ статьяхъ автора о Себ. Бахѣ, Гэнделѣ, Глюкѣ, Гайднѣ, Моцартѣ, Бетховенѣ и другихъ художникахъ, не говоря уже о превосходныхъ статьяхъ другихъ авторовъ въ томъ же лексиконѣ, о чтеніяхъ Нэгели и проч.

восходныхъ исполнителей, которые, однако, плохо аккомпанируютъ. Сопровождающій долженъ обладать не только полнѣйшею ловкостью и пониманіемъ пьесы, какъ и всякій другой исполнитель, для того чтобы вѣрно усвоить и правильно передать данное произведеніе; но кромѣ того, онъ долженъ еще выработать въ себѣ самоотверженіе, подчинять свою игру главному голосу или пѣнію, какъ главному существу всего дѣла,—далѣе, готовность и умѣніе сообразоваться съ идеей главнаго лица, даже предугадывать его намѣренія, скрывать его слабыя стороны и ошибки и дѣлать замѣтными его преимущества. И все это искусство, каждая жертва имъ вызванная, тогда только дѣлаются достойными одобренія, когда играющему удается вполнѣ стушеваться для слушателя. Для слушателя не должны быть замѣтными ни малѣйшее противорѣчіе или даже несогласіе исполнителей, ни одна ошибка, ни одно маскированіе ошибки; произведеніе должно предъ нимъ вылиться, какъ-бы изъ одной души.

Съ другой же стороны, сопровожденіе не должно нисходить до пассивнаго, безсодержательнаго подчиненія: оно тѣмъ чрезвычайно ослабляетъ произведеніе, парализуетъ главную партію, особенно пѣніе. Каждый пѣвецъ (а также и каждый солистъ на инструментѣ) нуждается въ сильной поддержкѣ, въ соревнованіи (конечно, однако, не въ противорѣчіи) со стороны сопровожденія. Энергическая, выразительная поддержка сопровожденія—въ надлежащій моментъ и при надлежащемъ подчиненіи его главной партіи—всегда благопріятна для голоса, уже по природѣ своей склоннаго къ колебанію, между тѣмъ какъ вялое сопровожденіе лишаетъ мало по-малу даже и хорошаго пѣвца увѣренности и энергіи. Кромѣ того, всякій легко пойметъ, до какой степени благотворно дѣйствуетъ на менѣе рѣшительныя и болѣе мягкія натуры даже отличныхъ пѣвицъ мужественное, вызывающее увѣренность и опредѣленность сопровожденіе.

Мы, впрочемъ, уже говорили объ обязанностяхъ сопровождающаго въ моментъ исполненія. Само собою разумѣется, что этому должны предшествовать тщательная подготовка, упражненіе и взаимное соглашеніе относительно надлежащей передачи пьесы.

Совсѣмъ другая задача выпадаетъ на долю аккомпанирующаго многоголосному пѣнію. Въ этомъ случаѣ ему приходится обыкновенно, рядомъ съ аккомпаниментомъ, принимать на себя и управленіе пьесой; опредѣлять темпъ, ensemble, оттѣнки, короче—цѣлое исполненіе пьесы. Это приводитъ насъ къ второму вопросу нашего разсмотрѣнія.

Совокупное исполненіе нѣсколькими одновременно дѣйствующими партіями требуетъ, для достиженія надлежащаго

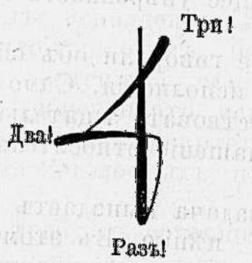
успѣха, общаго соглашенія, упражненія и репетиціи, и — особенно въ большихъ, напр. оркестровыхъ или хоровыхъ, обществахъ—дирижера.

На *дирижерѣ* лежитъ обязанность не только избирать произведеніе, но заботиться также и о совершенномъ его исполненіи. Распредѣленіе партій, расположеніе персонала, темпъ, характеръ и оттѣнки исполненія—все это устанавливается имъ. Онъ долженъ все знать, все предварительно обдумать, приготовить и провести. Тотъ, кто не знаетъ въ точности всѣхъ средствъ исполненія, кто не вполнѣ вникъ въ назначенное къ исполненію произведеніе и несоставилъ себѣ опредѣленнаго понятія о характерѣ его исполненія,—кто не въ состояніи словомъ и дѣломъ живо передавать исполнителямъ свои соображенія и намѣренія, и замѣчать, устранять, по возможности предвидѣть и избѣгать ихъ ошибокъ, и, такъ сказать, всевидящимъ окомъ своимъ обозрѣвать и силой своей воли сдерживать всѣхъ исполнителей и руководить ими,—кто, наконецъ, не пользуется неограниченнымъ авторитетомъ уже по одному своему внѣшнему положенію, тотъ не можетъ считать себя совершеннымъ дирижеромъ.

Внѣшніе пріемы ударенія такта выучиваются очень скоро. *Двудольные такты* дирижируются опусканіемъ и поднятіемъ руки, при чемъ опусканіемъ обозначается главная доля, а поднятіемъ второстепенная *):

Разъ! Два **)!

въ *трехдольныхъ тактахъ* главная доля обозначается опусканіемъ руки, а второстепенныя — поднятіемъ ея вкось и вверхъ:



*) Очень часто итальянцы и французы обозначаютъ совершенно наоборотъ (и, повидимому, противно смыслу и существу самаго дѣла) главную долю поднятіемъ руки или дирижерской палочки, для того чтобы сдѣлать этотъ знакъ наиболѣе видимымъ.

**) Легко понять, что каждый штрихъ обозначаетъ здѣсь ударъ (такта), который ведется по тому направленію, по которому штрихъ утолщается.

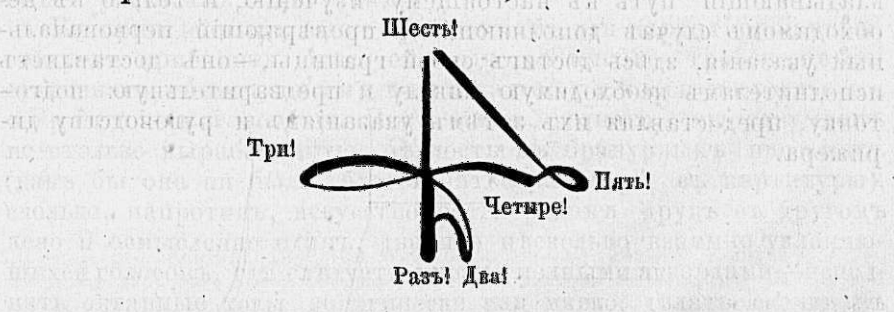
въ *четырех-дольныхъ тактахъ* главная доля обозначается опусканіемъ руки, вторая четверь берется влѣво, третья—вправо, а четвертая—вверхъ:

Четыре!
Два! Три!
Разъ!

шести-дольные такты указываются точно также, только здѣсь, при опусканіи руки, считаются первыя двѣ доли (разъ! два!), ударомъ влѣво—третья, ударомъ вправо четвертая и пятая доли (четыре! пять!), а ударомъ вверхъ—шестая доля; при скоромъ движеніи наглядно обозначаются только половины или трети такта, напр. въ *быстромъ счетѣ* въ $^4|_4$ первая и третья четверти обозначаются опусканіемъ и поднятіемъ руки, въ *быстромъ счетѣ* въ $^3|_4$ или $^3|_8$ главная доля обозначается опусканіемъ руки, а вторая второстепенная доля (третья четверть или восьмая) поднятіемъ руки:

Разъ! Два! Три!

быстрый счетъ въ $^6|_8$ обозначается двумя, а въ $^9|_8$ — тремя ударами (подобно счетамъ въ двѣ или три четверти, каждой доли которыхъ соотвѣтствуетъ тріоль); въ случаѣ же надобности (напр. при болѣе медленномъ темпѣ) обозначаются повторенными ударами внизъ и неуказанныя выше доли такта или даже его члены, напр. медленное шести-дольное движеніе обозначается приблизительно такъ:



встрѣчаются, впрочемъ, и другіе болѣе разнообразные случаи, въ подробномъ перечисленіи которыхъ здѣсь, однако, нѣтъ нуж-

ды уже потому, что, при нѣкоторомъ вниманіи исполнителей, они легко узнаются сами по себѣ, или же съ точностью предварительно поясняются дирижеромъ. Сюда же относится также и внѣшній образъ управленія тактомъ; ударяютъ слабѣе или размашистѣе, смотря потому, желаютъ-ли достигнуть болѣе легкаго или болѣе выразительнаго исполненія, движенія совершаются шире, если хотятъ, чтобы исполненіе было нѣсколько медленнѣе, чтобы отдѣльные тоны болѣе выдерживались (tenuto). Даже въ речитативѣ, не исполняемомъ, какъ извѣстно, въ опредѣленномъ размѣрѣ такта, обозначаются по крайней мѣрѣ главные моменты такта посредствомъ легкихъ намековъ, для того чтобы сопровождающій оркестръ вѣрнѣе могъ слѣдить за ходомъ пѣнія. Болѣе подробныя свѣдѣнія принадлежатъ не сюда *).

Въ отношеніи къ дирижеру исполнители должны не только питать полную преданность его волѣ, но и имѣть способность удовлетворять ей. Впрочемъ, истинная преданность нѣчто совсѣмъ иное, чѣмъ мертвое, вялое или смѣшанное съ внутреннимъ упорствомъ, внѣшее подчиненіе; напротивъ, она заключается въ живомъ и дружелюбномъ воспринимании идеи дирижера—будетъ ли она согласна съ мыслью исполнителя, или нѣтъ—и въ неусыпномъ соблюденіи его указаній. Это послѣднее обстоятельство предполагаетъ болѣе широкую способность и искусство, чѣмъ пѣніе или игра соло; нужно быть уже совершенно сильнымъ и увѣреннымъ въ своей партіи, для того чтобы, рядомъ съ собственнымъ трудомъ исполненія, быть въ состояніи постоянно слѣдить за каждымъ указаніемъ дирижера. Вотъ этимъ то и доказывается полная подготовка инструменталиста или пѣвца для совокупнаго исполненія.

Намъ кажется излишнимъ указывать, на сколько эта задача облегчается и становится привлекательнѣе при помощи болѣе глубокаго пониманія характера искусства вообще и даннаго произведенія въ особенности. Элементарный учебникъ музыки, имѣющій не болѣе какъ приготовительный характеръ, прокладывающій путь къ настоящему изученію, и только въ необходимомъ случаѣ дополняющій и провѣряющій первоначальныя указанія, здѣсь достигъ своей границы,—онъ доставляетъ исполнителямъ необходимую школу и предварительную подготовку, предоставляя ихъ затѣмъ указаніямъ и руководству дирижера.

---

*) Вопросъ этотъ разсматривается обстоятельнѣе въ сочиненіи Dr. Gassner «Dirigent und Ripienist» (у Гроса въ Карлсруэ).

ПРИБАВЛЕНІЕ.

Игра съ партитуры.

Замѣчанія о совокупномъ музыкальномъ исполненіи приводятъ насъ снова къ предмету, который долженъ быть важенъ, хоть и не всякому любителю искусства, но всякому, стремящемуся достигнуть высшаго музыкальнаго образованія, и всѣмъ основательнымъ музыкантамъ,—къ умѣнію пользоваться партитурою. Значеніе и внѣшнее устройство партитуры пояснено нами уже въ десятой главѣ третьей части. Изъ всего предъидущаго ясно, насколько облегчаютъ и обогащаютъ пониманіе партитуры знаніе гармоніи, знакомство съ цифрованіемъ, пониманіе музыкальныхъ формъ, въ особенности же дѣйствительное образованіе въ области композиціи. Постепенное упражненіе, знакомство съ способомъ письма, съ стилемъ композитора, котораго партитуры желаютъ изучить, — составляютъ послѣднія условія для легкаго и вѣрнаго освоенія съ ними.

Предполагая пониманіе партитуры, мы представляемъ здѣсь еще нѣкоторыя указанія относительно игры съ партитуры. Желаніе наше—уяснить себѣ и другимъ внимательно прочитанное—до того естественно, притомъ, даже такимъ музыкантамъ и любителямъ искусства, которые не занимаютъ мѣстъ дирижеровъ, такъ часто представляется случай сопровождать музыкальное исполненіе или руководить имъ съ партитуры, что нижеслѣдующія указанія должны обратить на себя вниманіе хоть бы только нѣкоторыхъ ревностно изучающихъ музыку. Впрочемъ, мы принимаемъ фортепіано за инструментъ, исключительно способный къ партитурной игрѣ и всего чаще имѣющійся у всякаго подъ руками.

Къ приведеннымъ выше требованіямъ для партитурной игры, слѣдуетъ прибавить здѣсь еще одно, а именно требованіе достаточнаго, то есть значительнаго, умѣнія играть на фортепіано вообще. Подъ этимъ, однако, мы разумѣемъ не столько выработанную бѣглость въ бравурныхъ пассажахъ (какъ бы она ни была благопріятна для игры съ партитуры), сколько, напротивъ, искусство вести рядомъ другъ съ другомъ ясно и осмысленно одинъ, два или нѣсколько взаимно уклоняющихся голосовъ, гдѣ слѣдуетъ играть полными аккордами—исполнять октавные ходы энергически или мягко, дѣлать скачки въ каждой рукѣ, мелодіи и ходы во всякомъ родѣ игры. Весьма часто, почти каждую минуту, играющій съ партитуры долженъ

воспроизводить такія фразы и такіе ходы, которые совсѣмъ неудобоисполнимы на фортепіано (ибо они свойственны другимъ музыкальнымъ органамъ) и заставляютъ его отклоняться отъ правильнаго распредѣленія пальцевъ *). Поэтому, сверхъ собственно школьнаго образованія, ему нужно умѣнье создавать себѣ въ каждый моментъ новую, требуемую особыми обстоятельствами, аппликатуру пальцевъ и пріемъ игры, ловко выходить изъ неудобныхъ, запутанныхъ положеній (въ которыя играющій съ партитуры впадаетъ часто неожиданно), даже изобрѣтать иногда экспромптомъ новые пріемы для передачи того или другаго мѣста пьесы.

Кто много и охотно фантазировалъ (импровизировалъ) на инструментѣ, тотъ найдетъ въ своихъ импровизаціяхъ хорошую подготовку къ игрѣ съ партитуры. Но изъ сказаннаго выше нельзя не видѣть, что игра съ партитуры болѣе или менѣе вредитъ принятой и развитой въ школѣ правильной игрѣ; поэтому мы серьезно совѣтуемъ воздерживаться отъ игры съ партитуръ всякому, кто еще не достаточно освоился съ правильной спеціальной игрой на фортепіано.

Вотъ главныя предварительныя условія.

Все остальное, сообщаемое ниже, сводится къ вопросу: что должна представлять игра съ партитуры?
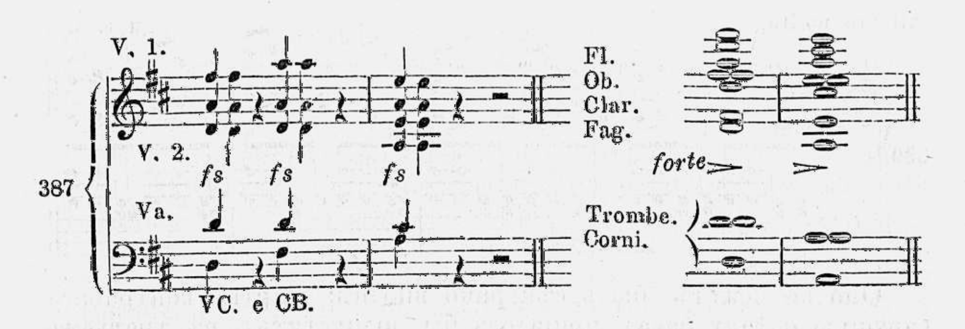
Кто въ каждой задачѣ и въ каждой ея части отдаетъ себѣ на этотъ вопросъ ясный отвѣтъ, тотъ найдетъ въ немъ и истинное руководство.

Игра съ партитуры должна воспроизводить содержаніе партитуры въ возможномъ совершенствѣ и полнотѣ. При томъ играющій исполняетъ все содержаніе партитуры, или же только часть ея, между тѣмъ какъ остальная (напр. вокальныя партіи) исполняется дѣйствительными, человѣческими голосами. Въ послѣднемъ случаѣ, слѣдовательно, играющій передаетъ только инструментальную часть партитуры.
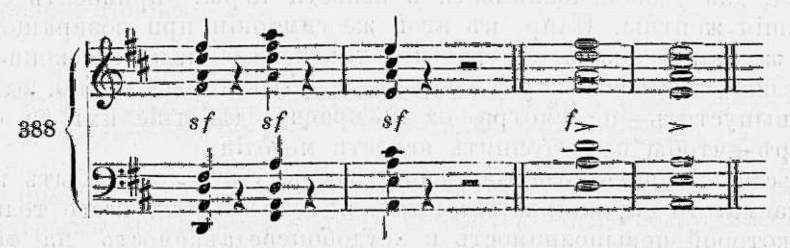
Можно было бы подумать, что дѣло состоитъ только въ томъ, чтобы передать на фортепіано всѣ ноты оркестровыхъ партій. Но это невѣрно.

Во-первыхъ всѣ ноты партитуры не производили бы на фортепіано того дѣйствія, какое производятъ въ оркестрѣ. Какую силу имѣетъ одинъ какой нибудь аккордъ на смычковыхъ инструментахъ, какую полноту въ духовымъ:

*) И здѣсь я долженъ указать на статью свою «Abhandlung zur Auswahl aus Bach» (у Шале въ Берлинѣ) въ подтвержденіе того, что ловкость и бѣглость въ многоголосной игрѣ составляютъ предварительную школу и условіе для игры съ партитуры.
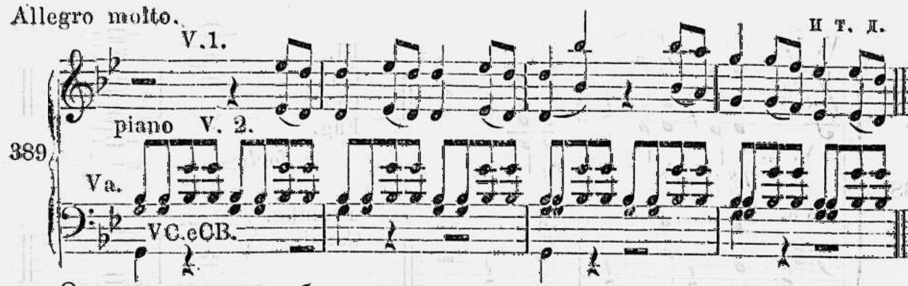


и какъ мало соотвѣтствовала бы первоначальному дѣйствію буквальная передача этихъ тоновъ на фортепіано! Тутъ слѣдовало бы употребить всѣ средства силы, самые полные аккорды, болѣе полнозвучныя низшія октавы; вмѣсто высокаго положенія духовыхъ инструментовъ, въ которомъ послѣдніе сильны, а фортепіано по звуку слабѣе, было бы благопріятнѣе принять для верхнихъ голосовъ болѣе низкую октаву (это не можетъ, впрочемъ, считаться за общее правило), а звукъ роговъ изобразить введеніемъ квинтъ *):



и т. д.
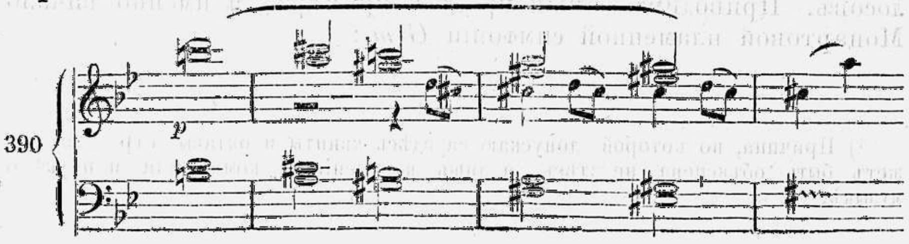
Во-вторыхъ всѣ ноты партитуры часто вовсе нельзя представлять, или можно только въ запутанномъ видѣ. Уже вышеприведенные аккорды духовыхъ не могутъ быть вполнѣ переданы двумя руками на фортепіано; еще менѣе это возможно было бы при многихъ разнообразно фигурованныхъ голосахъ, какъ уже показываетъ первый взглядъ на партитуру. Да если бы и была возможна точность исполненія всѣхъ нотъ, то она часто только спутывала бы и помрачала ходъ отдѣльныхъ голосовъ. Приводимъ самый простой примѣръ, а именно начало Моцартовой пламенной симфоніи *G-m.*:

*) Причина, по которой допускаются здѣсь квинты и октавы (стр. 229), можетъ быть объяснена не здѣсь, а лишь въ ученіи о композиціи и наукѣ о музыкѣ.



Оно не можетъ быть сънграно вполнѣ; партію контрабаса (низшую октаву баса) пришлось бы выпустить, въ третьемъ тактѣ басъ перемѣстить, ибо перекрещиваніе и столкновеніе пальцевъ въ надлежащемъ быстромъ темпѣ было бы въ высшей степени затруднительно, если не невозможно. Если бы и удалось механически исполнить всѣ ноты вполнѣ, то мелодія и аккомпаниментъ перепутались бы, и легкій, тихій ходъ скрипокъ, удвоенный въ низшей октавѣ, сталъ бы тяжелымъ и матеріальнымъ. Значитъ, слѣдовало бы выпустить по крайней мѣрѣ партію второй скрипки, чтобы сохранить смыслъ оригинала. При болѣе многочисленныхъ и уклоняющихся голосахъ приходится, для удобоисполнимости и ясности игры, приносить еще бо́льшія жертвы. Напр. въ этой же симфоніи, при возвращеніи той же самой фразы, съ третьяго такта, надъ мелодіей скрипокъ появляются высокіе звуки гобоевъ (*d—b*) которые нужно, однако, выпустить—не смотря на прекрасное дѣйствіе ихъ въ оркестрѣ—чтобы не затемнить ясности мелодіи.
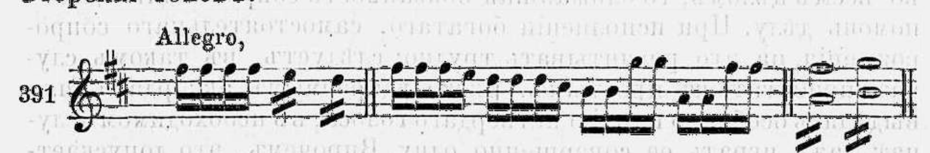
Если же часть содержанія партитуры уже должна быть выпускаема, то спрашивается: какая именно? Прежде всего только та, которой невыполнимость и неудобопередаваемость на фортепіано очевидны. Затѣмъ, изъ нѣсколькихъ партій—наименѣе важная. Такъ, выше мы выпустили, ради главной мелодіи, только покрывающіе и сопровождающіе ее гобои, а въ № 389 только усиливающую вторую скрипку, для выгоды первой. Таже самая фраза является еще разъ, но вводится она промежуточнымъ предложеніемъ изъ флейты, гобоя и фаготовъ, такъ что скрипки съ своей мелодіей вступаютъ между духовыми инструментами. Въ такомъ случаѣ послѣдніе никоимъ образомъ не должны выпускаться, даже не слѣдуетъ выпускать или прерывать верхніе голоса. Мы съиграли бы такъ:



выпуская развѣ только послѣдній тонъ флейты и гобоя, въ пользу ласкающей сексты главной мелодіи, ибо очевидно намѣреніе композитора—ввести главную мелодію покрытою и окруженною духовыми инструментами.

Не всегда, впрочемъ, одинаково необходимо совсѣмъ выпускать тѣ мѣста, которыя оказываются неудобоисполнимыми буквально въ томъ видѣ, какъ представляетъ ихъ партитура. Иногда бываетъ достаточно только перенести голосъ на одну октаву. Относительно этого не можетъ быть дано никакаго дальнѣйшаго указанія. Въ каждомъ частномъ случаѣ слѣдуетъ взвѣшивать, выполняетъ ли переложеніе свою цѣль (удобоисполнимость и ясность), не производитъ-ли оно ошибки или неблагопріятныхъ положеній, или не искажаетъ ли смыслъ сочиненія. За тѣмъ нужно стараться снова искусно и незамѣтно возвратиться къ расположенію голосовъ оригинала.

В ъ т р е т ь и х ъ, нѣкоторые ходы и фигуры другихъ инструментовъ или вовсе не могутъ быть исполнимы на фортепіано, или лишь въ высшей степени трудно, притомъ производя другой эффектъ, или не производя никакаго дѣйствія. Напр. сопровожденіе альтовъ въ пр. 389, еще болѣе нѣкоторыя повторенія тоновъ:



которыя на смычковыхъ инструментахъ производятся самымъ быстрымъ движеніемъ и легко играются во всевозможныхъ оттѣнкахъ силы, на фортепіано же (тѣмъ болѣе въ терціяхъ, секстахъ или октавахъ) невыполнимы, или въ высшей степени трудно выполнимы, и никогда не достигаютъ легкости и p i a n o инструментовъ оригинала. Надо заботиться объ изобрѣтеніи, въ замѣнъ этого, болѣе благопріятныхъ фортепіанныхъ фигуръ, которыми достигалось бы, по возможности, дѣйствіе фигуръ оригинала.

Иныя условія, которымъ долженъ удовлетворять с о п р о в о ж д а ю щ і й съ партитуры. Задача эта ставится большею частію такъ, что играющему приходится сопровождать одно- или многоголосное пѣніе и вмѣстѣ съ тѣмъ также дирижировать или по крайней мѣрѣ руководить пѣніемъ, помогать, направлять, поддерживать пѣніе въ затруднительныхъ мѣстахъ, при встрѣчающейся неувѣренности и шаткости пѣвцовъ, и т. д.

Въ такомъ случаѣ уже не необходимо, а часто и безполезно добиваться полнаго представленія всего содержанія партитуры, исключительно игрой. Если голоса вѣрны и въ достаточномъ количествѣ, то ихъ партію большею частью можно вполнѣ предоставить имъ и тѣмъ богаче и эффектнѣе исполнять на фор-

теніано самостоятельное сопровожденіе. При этомъ прежде всего слѣдуетъ заботиться о силѣ несущаго на себѣ пѣніе басоваго голоса; можно не соблюдать слишкомъ широкаго расположенія гармоніи, не вполнѣ передавать средніе голоса, съ цѣлью, особенно въ сильныхъ, серьезныхъ мѣстахъ, имѣть въ свободномъ распоряженіи лѣвую руку для исключительнаго, но тѣмъ болѣе сильнаго и выразительнаго исполненія баса въ октавахъ. Такимъ же образомъ, при характеристическихъ, рѣзко выдающихся фигурахъ верхняго голоса, должно посвящать имъ исключительно правую руку, чтобы исполнять ихъ какъ можно рѣзче, или въ октавахъ. Можно выпускать иногда даже и такіе второстепенные голоса, которые вополнимы рукою (стр. 357), для того только чтобы вполнѣ свободно и эффектно воспроизводить главный голосъ; можетъ даже случиться, что сопровожденіе многоголоснаго мѣста ограничится двумя энергически выдающимися голосами, даже однимъ, лишь бы только это соотвѣтствовало истинному намѣренію композитора — именно при данныхъ обстоятельствахъ, при замѣщеніи оркестра посредствомъ фортепіано.

Если замѣчается ошибка или колебаніе въ одномъ голосѣ или во всемъ цѣломъ, то ближайшая обязанность сопровождающаго— помочь дѣлу. При исполненіи богатаго, самостоятельнаго сопровожденія, на это расчитывать трудно; слѣдуетъ, въ такомъ случаѣ, прибѣгать къ простымъ, рѣзко ударяемымъ аккордамъ, или выдѣлять особенно партію нетвердаго голоса, въ необходимомъ случаѣ даже играть ее совершенно одну. Впрочемъ, это допускается только въ крайнемъ случаѣ; отъ играющаго требуется присутствіе духа и умѣніе отъ такой вынужденной формы, какъ только оказывается возможнымъ, незамѣтно и спокойно возвращаться къ надлежащему, болѣе богатому, согласному съ партитурою, сопровожденію.

Сказаннаго достаточно для руководства къ изученію и разрѣшенію одной изъ наиболѣе привлекательныхъ задачъ музыкальной практики. Продолжительное упражненіе, идущее отъ простѣйшихъ задачъ къ болѣе сложнымъ и труднымъ, и собственное размышленіе, а гдѣ возможно, и руководство и надзоръ дѣльнаго учителя, знатока въ дѣлѣ игры съ партитуры (такихъ учителей, конечно, весьма немного) — и здѣсь ведутъ къ цѣли. Что касается порядка упражненій, то слѣдуетъ переходить, разумѣется, отъ немногоголосныхъ сочиненій къ многоголоснымъ, кромѣ того легче для исполненія вообще итальянскія церковныя произведенія, затѣмъ партитуры Гэнделя и Глюка и симфоніи и квартеты Гайдна и Моцарта. За этими произведеніями могутъ слѣдовать оперы Моцарта, ораторіи Гайдна, наконецъ, сочиненія Бетховена и Себ. Баха, умалчивая о многихъ другихъ композиторахъ. Само собою разумѣется, что здѣсь

указанъ путь только приблизительно и что многія сочиненія Бетховена или Баха легче исполнимы, нежели многія произведенія итальянскихъ композиторовъ или Гэнделя и Гайдна. Особенно Гайднъ богатъ оригинальными комбинаціями, поражающими играющаго своею неожиданностью и часто трудно разрѣшимыми, представляющими, однако, драгоцѣнныя задачи.

Наконецъ, можетъ родиться вопросъ: не разрѣшаетъ-ли тщательно разработанное переложеніе для фортепіано (Klavierauszug) вѣрнѣе и лучше задачи партитурной игры.

Первое совершенно вѣрно, ибо авторъ фортепіаннаго переложенія имѣетъ достаточно времени, чтобы все взвѣсить и изъ всѣхъ возможныхъ способовъ передачи выбирать наиболѣе подходящій. Послѣднее невѣрно.

Именно, переложенія для фортепіано *) пишутся обыкновенно для продажи, значитъ, съ расчетомъ на менѣе искусныхъ и образованныхъ исполнителей, а потому ни какимъ образомъ не заключаютъ въ себѣ всего того, что хорошій піанистъ можетъ извлечь изъ партитуры. Но если-бы этого и не было, то всякое переложеніе, конечно, можетъ дать только одинъ образъ пониманія партитуры. Нетрудно убѣдиться, что даже совершеннѣйшая партитурная игра можетъ лишь невполнѣ передать все богатство сочиненія. Поэтому вникающій глубже въ партитуру одно и тоже мѣсто исполнитъ не каждый разъ одинаково, одинъ разъ выдѣлитъ онъ одну, другой — другую партію, одинъ разъ изберетъ одинъ, другой—иной оборотъ для пополненія или возмѣщенія не вполнѣ или не точно выполнимаго мѣста, и такимъ путемъ онъ покрайней мѣрѣ постепенно будетъ воспроизводить на инструментѣ партиру въ большей полнотѣ, чѣмъ лучшее переложеніе для фортепіано.

Не маловажно также и несравненно полнѣйшее наслажденіе, оставляемое взглядомъ на партитуру человѣку, который въ силахъ пользоваться ею. Въ послѣднемъ случаѣ играющій нерѣдко воспроизводитъ сочиненіе на фортепіано прямо съ партитуры скорѣе, лучше, даже съ большею легкостью, чѣмъ съ готоваго фортепіаннаго переложенія.

---

*) Исключеніе составляетъ образцовое переложеніе для фортепіано въ двѣ руки симфоніи *C—m.* Бетховена (у Брейткопфа и Гэртеля), сдѣланное Ф. Листомъ, который передаетъ величественное оркестровое произведеніе съ чрезвычайною полнотою, достоинствомъ и силою, обнаруживая глубокое, можно сказать, утонченное пониманіе сущности фортепіано. Переложенная такимъ же образомъ пасторальная симфонія не могла достигнуть того же совершенства, ибо въ ней есть непередаваемые на фортепіано оркестровые эффекты. Весьма заслуживаетъ также вниманія переложеніе девятой симфоніи, сдѣланное Листомъ же, для двухъ фортепіано; вообще этотъ геніальный художникъ, изъ всѣхъ композиторовъ и виртуозовъ со времени Бетховена, съумѣлъ достойнѣйшимъ и благороднѣйшимъ образомъ примѣнить къ дѣлу свое глубокое пониманіе характера и сущности инструмента, которымъ онъ вполнѣ владѣетъ.

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ.

Музыкальное образованіе и преподаваніе музыки.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Взглядъ на современное состояніе музыки.

Что можетъ ближе касаться книги, которая служитъ учащемуся руководствомъ на его первомъ пути, развивающемуся, учащему и руководящему—полезнымъ совѣтникомъ, возраждающимъ въ памяти и пополняющимъ пробѣлы въ знаніи,—что можетъ касаться ближе такой книги, какъ не обсужденіе вопроса: какая истинная цѣль, какой истинный путь всякаго музыкальнаго образованія, средствомъ къ которому является она сама? И гдѣ, какъ не въ такомъ приготовительномъ сочиненіи, связанномъ съ ученіемъ о композиціи и съ наукой о музыкѣ, можетъ найти приличное, наиболѣе благопріятное мѣсто для изложенія своихъ мыслей и желаній артистъ и педагогъ, живущій для искусства и принимающій дѣятельное участіе въ распространеніи художественнаго образованія.

Такимъ образомъ, къ всеобщему учебнику музыки примыкаютъ разсужденія о цѣли и методѣ музыкальнаго образованія для народа и художниковъ, частью относящіяся непосредственно къ учебнику и вовсякомъ случаѣ способствующія цѣлямъ и намѣреніямъ его читателей.

Но такія разсужденія могутъ основываться только на ясномъ пониманіи сущности и назначенія музыки и на безпристрастномъ взглядѣ на современное состояніе музыки, прежде всего въ нашемъ отечествѣ (т. е. Германіи). Конечно—надо сознаться—врядъ-ли кто нибудь можетъ надѣяться обладать взглядомъ вполнѣ свободнымъ отъ предразсудковъ, привычекъ, пристрастія, взглядомъ всеобъемлющимъ. Каждый отдѣльный человѣкъ рас-

полагаетъ только относительно ограниченнымъ кругозоромъ, и кто когда нибудь принималъ живое въ чемъ нибудь участіе, почувствовалъ потребность смотрѣть собственными глазами, съ собственной точки зрѣнія, тотъ знаетъ, какъ недостаточно бываетъ пользоваться одними чужими воззрѣніями. Каждый, далѣе, долженъ признаться, что самъ онъ болѣе или менѣе скованъ стремленіями и образомъ мыслей своего времени (все равно, относится ли онъ къ нимъ одобрительно или враждебно) и что окончательнаго рѣшенія здѣсь, какъ и вездѣ, слѣдуетъ ожидать только отъ будущаго времени. Однако же, если мы и имѣемъ право и должны возлагать разрѣшеніе современныхъ вопросовъ на нашихъ потомковъ, но мы и съ своей стороны обязываемся заботиться о нашемъ и ихъ времени. Такимъ образомъ, изслѣдованіе и взвѣшиваніе нашего времени составляетъ наше призваніе, нашу обязанность, и должно помнить, что наше сужденіе о немъ послужитъ со временемъ къ оцѣнкѣ насъ самихъ.

Если теперь мы бросимъ взглядъ на настоящее состояніе музыки, то глазамъ нашимъ откроется картина такой музыкальной дѣятельности, какая врядъ ли существовала когда либо въ прежнія времена—развѣ только въ Италіи, въ періодъ ея возрожденія, между суровыми войнами и глубокимъ ея паденіемъ. Изъ всѣхъ храмовъ, со всѣхъ холмовъ, покрытыхъ богомольцами, лилась въ то время волна священнаго пѣнія, съ балконовъ раздавались торжественныя трубы, сопровождая пиры знатныхъ и князей; ароматическія ночи наполнялись звуками цитры влюбленныхъ пѣвцовъ. Такъ, въ великіе дни Лютера оглашалась и Германія могущественными пѣснями; возбуждая, укрѣпляя и одушевляя народъ, проникали онѣ изъ храма, чрезъ многолюдныя площади и улицы, къ мирному семейному очагу, въ скромную лачугу.

Что истекало тогда изъ возбужденнаго настроенія, подъ вліяніемъ возбуждающей и опьяняющей природы и высшей степени напряженности духа времени—то, что было тогда для человѣка чѣмъ-то естественнымъ, врожденнымъ, голосомъ обновленной вѣры,—то переходитъ въ настоящее время къ намъ *); стремленіе, внутренно родственное германскому духу, глубоко поэтической натурѣ германскаго народа, врожденное ему задолго до его пробужденія, обнаруживается сперва болѣе въ формѣ чего-то заимствованнаго, пріобрѣтеннаго въ видѣ украшенія и увеселенія, воспринятаго и по мѣрѣ силъ лелѣемаго нами.

Такимъ образомъ, наши сады, наши пріятельскіе кружки, наши празднества всюду наполняются потоками звуковъ; многочисленныя и все болѣе обогащающіяся труппы музыкантовъ

*) Авторъ говоритъ здѣсь и далѣе, разумѣется, о Германіи. Ред.

красуются передъ роскошными отрядами воиновъ и потрясаютъ бальный залъ громовыми звуками веселья *)! Какой городъ достаточно малъ, чтобы не давать хоть бы нѣсколькихъ зимнихъ концертовъ? Сколько виртуозовъ, сколько квартетистовъ, сколько концертовъ всякаго рода и содержанія тѣснятся и смѣняются въ большихъ городахъ! Въ какое время, почти повсюду, въ теченіе цѣлаго года, давалось столь большое количество оперныхъ представленій, какъ теперь? въ какое время можно было найти что нибудь равное нашимъ городскимъ музыкальнымъ обществамъ, нашимъ музыкальнымъ празднествамъ? И наконецъ: какое время, словомъ и дѣломъ, многочисленными жертвами времени и денегъ, признавало музыку необходимою частью гуманнаго образованія, какъ то дѣлается теперь?

Этому распространенію музыки, этому всюду проникающему, подвигающемуся по всѣмъ направленіямъ и проявляющемуся на дѣлѣ участію къ ней соотвѣтствуютъ и средства, употребляемыя для нея. Какъ ни дорого стоютъ преподаваніе, инструменты, музыкальныя сочиненія, однако, каждое семейство, какъ богатое, такъ и неимущее, старается найти къ тому средства. Въ учителяхъ нигдѣ нѣтъ недостатка; во всѣхъ школахъ обучаются пѣнію; семинаріи, университеты, особенныя музыкальныя школы ведутъ обученіе, болѣе спеціальное, направленное къ высшей цѣли. Вездѣ образовались музыкальныя общества пѣвцовъ и инструменталистовъ, собирающіяся для общаго упражненія или публичнаго исполненія. Городскія и государственныя учрежденія заботятся о доставленіи средствъ къ устройству концертовъ въ капеллахъ и хорахъ, къ общественному преподаванію музыкѣ, наши издатели печатаютъ художественныя произведенія всѣхъ временъ, въ такомъ большомъ числѣ, съ такимъ удобствомъ и дешевизною, какъ еще не бывало никогда; даже пріобрѣтеніе хорошихъ инструментовъ, благодаря успѣху механическихъ искусствъ, облегчено сравнительно съ прежнимъ.

Чудесно дѣйствіе музыки; она проникаетъ во всѣ сердца, она пользуется участіемъ и жертвами даже тѣхъ, кто, за недостаткомъ образованія или организаціи, не принимаетъ участія въ наслажденіи ею, кто приноситъ жертву и затѣмъ, самъ, лишенный дарованія, смиренно отходитъ въ сторону!

Какимъ образомъ музыка могла получить такую силу? и какъ вознаграждаетъ она нашу любовь и жертвы?

Для нея это возможно, она властна надъ человѣкомъ, потому что она охватываетъ его во всѣхъ его фибрахъ, чувственно и духовно, все тѣло и всю душу, чувство и мысль. Самыя грубыя натуры чувствуютъ себя потрясенными полнотою, упоенными

*) Стоитъ только послушать наши вальсы съ громкими звуками тромбоновъ, сладострастно завлекательные, ненасытные танцы Штрауса.

сладостью ея звуковъ. Уже ея чувственное дѣйствіе непреодолимо, волшебно, ибо всякій, затронутый только чувственно, ощущаетъ уже, что эти трепетанія его нервовъ проникаютъ въ тайную глубину души, что это физическое возбужденіе возвышается и освящается соприкосновеніемъ съ основою нашего бытія. Тотъ, кто испыталъ на себѣ вліяніе міра звуковъ, вызывавшихъ и направлявшихъ въ немъ нѣжнѣйшія, могущественнѣйшія, таинственныя ощущенія его души, освѣтившихъ своимъ мерцаніемъ безсознательную глубину его духа,—тотъ, для кого въ этихъ колебаніяхъ души, какъ духи, возникаютъ ощущенія, воззрѣнія, глубочайшія идеи, — кто знаетъ, что наше бытіе было бы несовершенно, если бы не пополнялось оно міромъ звуковъ,—тотъ понимаетъ, что преходящая чувственная прелесть игры звуковъ привлекаетъ насъ затѣмъ только, чтобы нѣжнѣе, живѣе одушевлять наше чувство, облагороживать сокровеннѣйшее основаніе нашего духа, оплодотворять его и дѣлать его способнымъ къ воспріятію высшихъ ощущеній, новаго необозримаго міра идей, новаго міросозерцанія.

Вотъ въ чемъ заключается все проникающая, всюду распространяющаяся сила музыкальнаго звука, и эта сила ея: возвышенное, блаженное бытіе — служитъ искупленіемъ за тѣ жертвы, которыя мы, сознательно или несознательно, приносимъ музыкальному искусству.

Но природа его, какъ и природа человѣка — двойственна, оно равно принадлежитъ міру чувственному—матеріи и духовному—духу. Власть его способна возвышать наше грубое, бренное, безплодное бытіе до большей человѣчности, воспріимчивости, одушевленности, въ состояніи дѣлать наше ощущеніе нѣжнымъ и нравственнымъ, пробуждать нашъ инстинктъ, возносить насъ къ идеямъ чистѣйшей человѣчности и божественности, и въ этомъ возвышенномъ состояніи наполнять насъ истинною, дѣятельною силою и любовью ко всему благому. Но эта же самая сила звуковъ можетъ и погубить внутренно присущій ей, но сокрытый, духъ въ соблазнительныхъ волнахъ возбужденной чувственности, измыть изъ души благороднѣйшее чувство и стойкость, бросить насъ въ жертву безсмыслія, безсилія духа, пошлаго, разлагающаго и разрушающаго всѣ благородныя стремленія, исключительно чувственнаго удовольствія, спутниками котораго являются пресыщеніе, ненасытность, ужасающее безучастіе.

Уже безграничное переполненіе нашей современной жизни музыкою должно вызывать въ каждомъ, истинно интересующемся образованіемъ и благосостояніемъ народа, серьезныя размышленія. Какъ бы высоко ни ставилось значеніе и достоинство нашего искусства, оно, однако же, можетъ считаться только одною изъ отраслей образованія, наряду съ весьма мно-

гими и весьма важными другими; въ какой бы степени ни находили благодѣтельнымъ ея вліяніе на душу, однако развитіе силы мысли и силы характера, вмѣстѣ съ основательнымъ образованіемъ, имѣетъ во всякомъ случаѣ слишкомъ высокое значеніе для различныхъ обстоятельствъ, разнообразныхъ отраслей народной жизни, чтобы не находить страннымъ то, что никакая другая сторона образованія не поглащаетъ столь много силы, времени и денегъ, какъ музыка. Въ такое время, какъ наше, когда наряду съ наукой, промышленность и торговля принимаютъ еще не бывалое до сихъ поръ въ Германіи развитіе, когда народы все рѣшительнѣе вступаютъ въ политическую зрѣлость и самоуправленіе, такое размышленіе должно получить вдвое и втрое бо́льшую важность.

Что же слѣдуетъ дѣлать тутъ со стороны музыканта?

Не намъ, музыкантамъ, взвѣшивать взаимныя отношенія между различными предметами образованія и предназначенными для того силами. Но на насъ возлагается одна высокая обязанность. Мы должны и словомъ и дѣломъ стремиться къ тому, чтобы цѣлезообразнымъ путемъ уменьшать жертвы, которыя должны приноситься музыкальному образованію, и вмѣстѣ съ тѣмъ въ самомъ обученіи представлять противовѣсъ разлагающему вліянію пустой игры звуками, побуждая и привлекая духъ къ живѣйшему участію въ занятіяхъ. И это мы, композиторы и исполнители, должны уважать и приводить въ исполненіе, какъ священную обязанность. Тогда только мы можемъ называть себя двигателями искусства и, нѣкоторымъ образомъ, народнаго образованія.

Ибо, какъ мы понимаемъ искусство, таково оно и есть для насъ, какъ мы обходимся съ нимъ и какъ заставляемъ его дѣйствовать, такъ оно и дѣйствуетъ. Вина нашей слабости и испорченности, если оно, чистое, благородное, благое, становится ядомъ, если мы безсильно падаемъ на порогѣ ея святилища, если мы становимся глухи къ ея зову и, покидая священный храмъ искусства, теряемся снова во дворахъ, назначенныхъ для экзувій жертвенныхъ животныхъ.

Много совпало въ наше время обстоятельствъ, нарушающихъ и омрачающихъ чистое наслажденіе музыкой и чистое, истинное стремленіе въ мірѣ тоновъ. Волны міровыхъ событій мощно врываются въ самую глубину душъ, во всѣ формы соціальной и духовной жизни, и народамъ недостаетъ еще силы, которая бы соединяла, возвышала, духовно возбуждала ихъ. Могучія обстоятельства и воспоминанія вызвали съ одной стороны стремительность болѣзненныхъ желаній и привычку къ страстнымъ, дико смѣняющимся впечатлѣніямъ, а съ другой, на оборотъ, усыпленіе, глубокое желаніе покоя духа, ослабленіе духовнаго напряженія. И въ томъ и въ другомъ отношеніяхъ достигаетъ значенія и даже господства чуждый высотѣ искусства

матеріализмъ, проявляющійся въ формѣ или насильственнаго возбужденія и эффекта, или обезсиливающаго, усыпляющаго душу чувственнаго наслажденія, и снова повторяется уже много разъ виданная драма, что въ такіе моменты, когда ослабѣваетъ напряженіе нѣмецкаго духа и характера въ массѣ народа и людяхъ, непосредственно на нее вліяющихъ, чужеземные элементы, а въ особенности фривольность и ловкій прозаизмъ французовъ и разслабляющая чувственность Италіи пріобрѣтаютъ господство, похищаютъ скиптръ въ дѣлѣ искусства. Тогда то, что касается музыки, именно въ оперѣ, всѣ дурныя иностранныя качества одерживаютъ самыя легкія и самыя вѣрныя побѣды; дѣйствительно, сколь различныя, чувственно возбуждающія средства въ подобныхъ продуктахъ разсѣяваютъ и оглушаютъ слушателя и запутываютъ сужденіе его объ истинномъ ихъ достоинствѣ! И можетъ ли въ такомъ случаѣ не расходиться изъ театра, этого высшаго, первенствующаго храма искусствъ, подобное же пагубное вліяніе и на другія произведенія искусства? Въ дѣйствительности, оно обнаружилось всюду— въ концертѣ и обществѣ, въ симфоніи, ораторіи, на фортепіано; господствующій нынѣ, при безмолвіи болѣе глубокихъ интересовъ и идей, духъ индустріализма и матеріализма признаетъ въ немъ «твореніе, созданное по своему образцу и подобію.» Для такаго духа истинное искусство, съ его идеальными грезами, то же, что отвергнутая и ненавидимая Сандрильона у очага грязной, засаленной кухни.

Мы порицаемъ съ одной стороны матеріальное и низкое направленіе чужеземныхъ оперъ, тѣмъ непреодолимѣе дѣйствующее въ нашемъ нѣмецкомъ народѣ, чѣмъ менѣе послѣдній, при существующемъ досихъ поръ раздѣленіи и раздробленіи общаго отечества*), возвышается до національнаго самосознанія, а также и помимо политики, до національной самостоятельности, и чѣмъ болѣе мы привыкаемъ и видимъ себя вынужденными обращать свой взоръ на западъ (гдѣ развилась высшая политическая и общественная жизнь) какъ бы на маятникъ Европы,— но съ другой стороны мы не можемъ не признать одного положительнаго достоинства въ этихъ операхъ, которымъ слишкомъ пренебрегаютъ наши музыканты и ихъ поэты,—именно: болѣе энергическаго стремленія къ драматизму, или покрайней мѣрѣ сценической живости, стремленія изъ узкой субъективности къ болѣе общимъ отношеніямъ, къ болѣе открытой, общественной жизни. Только въ такомъ случаѣ, если изъ всей бѣдности, пошлости и неурядицы чужаго, нашими музыкантами будетъ признанъ этотъ элементъ и усвоенъ нѣмецкою оперою, во всей чистотѣ и истинности, и если жизнь нашего народа добьется новаго со-

*) Послѣднее изданіе нѣмецкаго оригинала „Всеобщаго учебника музыки" вышло еще въ 1869 г. Ред.

держанія, переродится, омолодится, одушевится новой идей, если у него будутъ подобно Фаусту «im Sturm der Horen des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig», только тогда, когда это высокое «если» будетъ выполнено, музыка будетъ праздновать на нѣмецкой землѣ—и больше нигдѣ! *) новые, чистые тріумфы.

До тѣхъ поръ иноземный характеръ будетъ господствовать, какъ въ нашихъ, такъ и въ чужихъ произведеніяхъ, будетъ нравиться, привлекать къ себѣ художественныя желанія массы и удовлетворять ихъ по своему. Раздраженіе и потрясеніе чувства, внѣшній блескъ при внутренней бѣдности, поверхностность, вмѣсто характера и глубины, служеніе пошлости, униженіе самыхъ достойныхъ явленій и формъ до простыхъ средствъ къ эффекту—суть непремѣнныя послѣдствія такаго господства. Униженная до предмета развлеченія музыка таскается всюду, преслѣдуетъ насъ въ садахъ, за обѣдомъ, въ пріятельскомъ кружкѣ и въ кабинетѣ мыслителя, заглушаетъ всякій духовный обмѣнъ и, въ желаніи быть простою забавою пустаго безучастнаго общества, притупляетъ одинаково и свою истинную силу и ухо слушателей. Безхарактерность и ничтожество проникаютъ всюду, сопровождаемыя возрастающимъ безучастіемъ массы; чѣмъ болѣе мы удаляемся отъ идеи цѣлаго, отъ значенія, смысла искусства и отдѣльнаго художественнаго произведенія, тѣмъ рѣшительнѣе выступаетъ ложное къ нему отношеніе, причиняющее внутреннюю смерть всякому искусству: а именно, приниманіе средства за главное, пренебрегая и жертвуя въ пользу его цѣлью. Эти чужія обольщающія оперы обязаны, слѣдовательно, большимъ своимъ успѣхомъ, даже при ослѣпляющемъ и вводящемъ насъ, нѣмцевъ, въ заблужденіе авторитетѣ своего происхожденія, только знаменитымъ, богато одареннымъ для ихъ кокетливыхъ и напыщенныхъ эффектовъ пѣвицамъ и возрастающей роскоши сценической ихъ обстановки. — Наоборотъ, насъ нѣмцевъ нерѣдко и не безъ основанія упрекаютъ въ противуположной ошибкѣ, именно въ недостаточно заботливой разработкѣ средствъ для цѣли, отъ чего дѣйствительно намъ бы слѣдовало отвыкнуть.

Отсюда открывается нашему взору и другая сторона современнаго состоянія музыки въ неутѣшительномъ видѣ.

У насъ слишкомъ много музыки и потому слишкомъ мало истинной отрады, наслажденія отъ музыки. Мы относимся къ музыкѣ съ разсѣянностью, какъ къ забавѣ въ тѣхъ случаяхъ, когда могли бы испытывать отъ нея нравственное успокоеніе и возвышеніе: въ нашихъ модныхъ операхъ, на одно мгновеніе потрясающихъ и волнующихъ своихъ почитателей, но оставляющихъ по себѣ пустоту и тотчасъ забываемыхъ ими; въ нашихъ концертахъ, которые достигаютъ высшей степени своего дѣйствія въ удивленіи ловкостью виртуоза—словомъ въ безполезнѣйшемъ ощущеніи слушателей; также въ нашей общественной музыкѣ, не удостоиваясь участія публики, стремящейся только заглушать ея разговоръ; таковы и домашнія музыкальныя увеселенія наши, въ которыхъ тратится время на исполненіе бездушныхъ школьныхъ пьесъ или на плохое повтореніе модныхъ продуктовъ, вмѣсто наслажденія искусствомъ, доставляющія лишь томительную муку тоски, зависти и скуки, даже въ большей степени, чѣмъ сами мы въ томъ сознаемся. Послѣдствія отъ такаго положенія дѣла становятся годъ отъ году очевиднѣе: механизированіе, матеріализированіе или даже утонченіе искусства и пресыщеніе слушателей. Да, пресыщеніе слушателей! Кто хорошо знакомъ съ большими городами и съ жизнью виртуозовъ, тому извѣстно, какъ немногіе изъ сотни концертовъ покрываютъ одни только расходы, и какъ часто концерты достойныхъ виртуозовъ и хорошія исполненія замѣчательныхъ и признанныхъ произведеній требуютъ приплаты изъ собственнаго кармана. И кто зорко наблюдаетъ наши общества, отъ того не ускользаетъ, сколько невниманія, утомленія, взаимнаго безучастія и едва скрываемаго нетерпѣнія кроется подъ прозрачною маскою участія.

Охотно отворачиваемся мы отъ этой безотрадной стороны дѣла; притомъ же, мы не имѣемъ цѣлью произносить здѣсь приговоръ, но желаемъ только вызвать размышленіе по этому поводу тѣхъ, кому близко къ сердцу дѣло искусства и народнаго образованія. Нужно, однако, быть весьма чуждымъ своему времени, чтобы, наряду съ вырожденіемъ и слабостями, не замѣчать и не уважать въ массѣ проявленія самаго отраднаго и многообѣщающаго стремленія: мы видимъ культивированіе произведеній предшественниковъ, даже старыхъ художниковъ, начиная съ Бетховена и доходя до Глюка и Себастіана Баха, рѣдкій, хотя иногда болѣе въ техническую сторону направленный, трудъ и прилежаніе исполнителей, ревностное стремленіе юношества къ прочности школьной выправки и универсальности духовнаго образованія, изъ которыхъ и то и другое необходимо артисту и въ прежнее время не бывало предметомъ столь серьезнаго труда, какъ теперь. Только въ этомъ столь похвальномъ стремленіи и занятіяхъ нельзя еще часто не замѣчать безсознательности относительно содержанія и цѣли занятія, которую должно побороть, чтобы занятія давали настоящій плодъ, и при которой намъ нерѣдко приходится встрѣчать смѣшеніе глубины и по-

*) Обращая свои взоры исключительно на крайній западъ, отъ котораго, при настоящихъ обстоятельствахъ, дѣйствительно трудно ожидать большихъ успѣховъ въ дѣлѣ музыки, авторъ забылъ взглянуть на востокъ, на молодое и богато одаренное музыкально славянское племя, которому, судя по его дарованію, вѣроятно въ недалекомъ будущемъ предстоитъ празднованіе не меньшихъ тріумфовъ въ области музыкальнаго искусства. *Ред.*

верхностности, ложнаго искусства съ истиннымъ и одинаковое уваженіе къ тому и другому; это безразличное отношеніе къ хорошему и дурному украшается названіемъ многосторонности, а разборчивость принимается за односторонность.

Такимъ образомъ, и въ слѣдахъ и въ зачаткахъ добра, равно какъ и въ области испорченности, обнаруживается сильное, дѣятельное и распространенное оживленіе, обѣщающее многое, если оно будетъ направлено къ вѣрной цѣли; покамѣсть, однако, еще остается достигнуть единяющаго, руководящаго сознанія, глубоко воодушевляющей идеи,—высшей силы искусства.

Не одинъ благородно и серьезно мыслящій человѣкъ видѣлъ въ этомъ круговоротѣ многоразлично сплетающихся, взаимно сталкивающихся силъ и стремленій—разлагающую смерть искусства, которое будто бы оставило уже за собою вершину своей жизни—въ лицѣ Баха, или Глюка, или Моцарта, или Бетховена. Какъ бы то ни было, но не по временнымъ, быть можетъ, слабостямъ и испорченности одного какаго нибудь періода, а на основаніи тщательнаго и точнаго изслѣдованія предмета можно дѣлать заключеніе о томъ, имѣются ли для сущности искусства въ виду еще новыя пути развитія, или оно уже вполнѣ закончено;—какъ бы то ни было, мы должны держаться прежде всего убѣжденія: что искусство, какъ потребность человѣчества, также непреходяще, какъ и оно, и что на этомъ-же основаніи въ отдѣльномъ народѣ музыка не можетъ исчезнуть и пасть иначе, какъ съ самимъ этимъ народомъ, хотя бы ей и приходилось переживать вмѣстѣ съ нимъ нѣсколько разъ моменты застоя и регресса. Это доказываетъ основательный взглядъ на исторію музыки. Достойное представленіе о томъ, чѣмъ долженъ быть для музыки нашъ (германскій) народъ, о томъ, что она необходимо должна ожидать и воспріять только отъ него, и чѣмъ вознаградитъ его, даже во времена неоспоримаго упадка *) возвышаетъ сердца людей, стремящихся къ высшему, непреходящему, не останавливающихся на временныхъ, мимолетныхъ явленіяхъ.

---

*) Болѣе подробное изложеніе весьма важнаго вопроса о настоящемъ состояніи и будущности нашего искусства, вопроса, безъ разрѣшенія котораго ни композиторъ или исполнитель, ни учитель или учащійся не могутъ увѣренно идти впередъ—представлено въ сочиненіи автора „Метода музыки" (Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege), служа ему необходимымъ основаніемъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Истинная цѣль и истинное средство.

Какова же истинная цѣль всякаго музыкальнаго образованія и занятія?

Отраду въ искусствѣ — мы называемъ первою его цѣлью. Занятіе имъ безъ отрады (а между тѣмъ какъ часто встрѣчаемъ мы такаго рода занятіе! какъ обыкновенно, къ сожалѣнію, замѣчаніе, что отъ ученія и упражненія гаснетъ свѣжая, природой надѣленная отрада, никогда не возвращаясь вновь въ прежней своей силѣ и полнотѣ!) убиваетъ пониманіе искусства и вреднѣе даже, чѣмъ отсутствіе занятія, такъ какъ оно не только отнимаетъ время, которое могло бы посвящаться другимъ дѣламъ, другимъ удовольствіямъ, но отнимаетъ и способность находить отраду въ искусствѣ.

Однако, удовольствіе должно быть дѣйствительно художественнымъ, а не чуждымъ или противнымъ художественности. Мы предостерегаемъ, въ этомъ случаѣ, отъ мелочнаго тщеславія—отъ щегольства преодолѣваніемъ изысканныхъ техническихъ трудностей, на удивленіе слушателей. А между тѣмъ, ничто не можетъ быть болѣе чуждо и далеко истиннаго искусства, которое имѣетъ, напротивъ того, высокое призваніе возносить человѣка, изъ узкихъ предѣловъ его личнаго бытія, въ область общечеловѣческой радости, любви и вдохновенія,—ничто не можетъ быть вреднѣе и разрушительнѣе для истиннаго пониманія и наслажденія искусствомъ, какъ этотъ ядъ, проникающій въ художественную дѣятельность и самыя продукты ея,—ничто такъ сильно не низводитъ нравовъ изъ чистой атмосферы искусства въ мелочныя, узкія стремленія и тревоги себялюбиваго и завистливаго тщеславія, какъ это желаніе выставлять на показъ свою личную ловкость и виртуозность. Ничто, наконецъ, не открываетъ яснѣе той глубокой бездны, которая отдѣляетъ тщеславную личность отъ истинной области искусства, какъ это смѣшиваніе цѣли искусства съ внѣшнимъ средствомъ. И какъ распространено, какъ преобладающе, однако, это стремленіе въ нашихъ обществахъ и концертахъ! И какъ рѣдко встрѣчается въ нашихъ концертахъ и любителяхъ искусства дѣйствительное намѣреніе доставлять отраду и удовольствіе слушателямъ, напротивъ, они стремятся лишь возбуждать удивленіе малоучившейся, невѣжественной массы, вновь измышленными фокусами этюда какаго нибудь Дёлера, Гензель-

та, Тальберга (или другаго, еще новѣйшаго музыкальнаго престидигитатора). И какъ часто, именно учители возбуждаютъ такое превратное стремленіе, для пріобрѣтенія себѣ, помощью подобныхъ успѣховъ, новыхъ учениковъ! Самое низшее и только безсознательно чувственное наслажденіе музыкою, самое неглубокое веселье, доставляемое какимъ нибудь легкимъ танцемъ—художественнѣе, благороднѣе, плодотворнѣе, нежели это столь распространенное въ наше время безчинство; осмысленное выполненіе какой нибудь легкой пѣсни, легкаго вальса, для проницательнаго наблюдателя будетъ служить болѣе благопріятнымъ доказательствомъ умѣнія ученика и учителя, нежели эти вынужденные преждевременно и въ сущности столь дешевые фокусы тщеславія.

Ибо уже одно чувственное удовольствіе отъ музыки вызываетъ непосредственно и духовное участіе. А это-то духовное участіе къ искусству и составляетъ, по моему мнѣнію, высочайшую цѣль для того, кто желаетъ посвятить себя занятію музыкою. Если только мы въ порывѣ каприза или превратнаго стремленія не замкнемъ души своей и сердца, не нарушимъ сами чувства и внутренняго естественнаго строя нашего духа, то изъ возбужденія, непосредственно, чувственно воспринятаго отъ художественнаго произведенія, въ наши нервы прольется возвышенная жизнь, въ нашу душу отрада, какую способно доставить одно чистое художественное наслажденіе. Сознаніе, увѣренность въ одновременномъ сочувствіи многихъ людей къ произведеніямъ искусства снимутъ съ нашего сердца твердую кору эгоизма и возбудятъ въ насъ симпатію и любовь къ такимъ кружкамъ людей, совокупно наслаждающихся искусствомъ. Сердце наше охотно открывается для другихъ новыхъ ощущеній и настроеній, проявляющихся въ художественномъ произведеніи, и принимаетъ ихъ не помраченными никакими недостатками дѣйствительной личности, съ большею наивностью и любовью. Это—обмѣнъ одной души съ другою, полный духовности человѣческаго бытія, свободный отъ всякой тяготящей матеріальной или иной, нарушающей чистоту его, примѣси. И такимъ образомъ, воздушные образы, вызванные художникомъ, живутъ передъ нами полные значенія; мы живемъ вмѣстѣ съ ними, наивно ощущая и радость и страданіе, согласно вдохновенію создавшаго ихъ художника; рядомъ съ личнымъ бытіемъ нашимъ, мы переживаемъ многоразличное духовное бытіе и испытываемъ въ самихъ себѣ богатство духовной жизни, неизмѣримое въ сравненіи съ тѣсноограниченною жизнью вещественной дѣйствительности. Давно исчезнувшія обстоятельства и лица, чистые образы, вызванные Глюкомъ изъ Эллады и волшебнаго востока,—патріархальная простота и величіе народа, изъ мрака котораго возсіялъ свѣтъ міра, въ пѣсняхъ Гэнделя,—неистовый, ярый фанатизмъ фа-

рисеевъ и ихъ приверженцевъ противъ святыни новаго завѣта, въ безсмертныхъ благоговѣйныхъ звукахъ Баха,—все это открывается предъ нами, и отдаленное прошедшее становится чувственно и духовно настоящимъ. Все, что можетъ восхищать человѣческое сердце, въ видѣ невинности, отрады, нѣжности и дѣтски фантастическаго юмора, все, что, мощно волнуя, можетъ возбудить въ груди нашей безотчетно воспламеняющуюся любовь, своенравную веселость, прелестнѣйшую игру каприза и полуневиннаго кокетства, таинственную сосредоточенность духа въ поэтической глубинѣ самаго себя, въ таинственномъ полумракѣ природы всѣхъ существъ—все, что дали намъ Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ,—однимъ словомъ, вся безконечность духовнаго міра, не описываемая словомъ, не объятная для взгляда смертнаго: открывается намъ въ мірѣ звуковъ, дѣлается въ области его нашею собственностью.

Дѣйствительное усвоеніе искусства, искренная преданность ему, истинное образованіе для искусства и въ немъ,—вотъ условіе, при которомъ мы пріобрѣтаемъ его неоцѣнимые дары. Соблюденіе этого условія необходимо.

Обладаніе великими художниками и художественными произведеніями еще не обезпечиваетъ народу или даже даровитымъ, изъ среды его, личностямъ истиннаго образованія и вмѣстѣ съ нимъ полнаго наслажденія, высшей отрады отъ искусства. Ни одинъ народъ не долженъ былъ бы, въ такомъ случаѣ, стоять на такой высотѣ музыкально-художественнаго образованія, какъ нашъ,—наши художники въ теченіи цѣлаго столѣтія служили представителями возвышеннѣйшихъ, чистѣйшихъ идей, когда либо воплощавшихся въ звукахъ. Но мы узнаемъ, напротивъ, что въ теченіи одного столѣтія, послѣ троекратнаго возвышенія, которое Германія пережила въ лицѣ Баха и Гэнделя, Глюка, Гайдна и Моцарта, и Бетховена, слѣдовалъ троекратный упадокъ духа. Даже, прислушиваясь къ громкимъ многочисленнымъ голосамъ нашихъ современниковъ, можно было бы подумать, что во многихъ умахъ погасло даже воспоминаніе о томъ, чему всѣ мы научились, что стало всѣмъ намъ яснымъ изъ прежнихъ, только что понятыхъ и признанныхъ художественныхъ произведеній.

Простое слушаніе и передаваніе произведеній—представляетъ еще менѣе достойное довѣрія средство къ образованію, составляя тѣмъ не менѣе основу и необходимое условіе всякаго музыкальнаго образованія. Ибо мы слушаемъ одинаково какъ дурное, такъ и хорошее, и нерѣдко видимъ, что болѣе слабое или испорченное равнымъ образомъ производитъ дѣйствіе (часто болѣе быстрое и повсемѣстное), какъ и высокое и достойное: въ этомъ то именно мы и должны признать могущество

музыкальныхъ звуковъ, которые, даже въ самомъ низшемъ своемъ примѣненіи, могутъ побѣждать еще души и сердца,—даже помимо вліянія различныхъ постороннихъ причинъ, предубѣжденій, моды. Нельзя даже не сознаться, что именно эта чувственная сила тоновъ, благодаря богатому исполненію, въ соединеніи съ значительнымъ, можетъ быть вслѣдствіе предубѣжденія, высоко цѣнимымъ талантомъ исполнителей, даетъ возможность произведеніямъ посредственнымъ, или даже слабымъ, достигать дѣйствія, поражающаго даже людей свѣдущихъ, но имѣющаго свое основаніе вовсе не въ произведеніи, а въ массивной силѣ и талантѣ или авторитетѣ исполняющихъ. Отсюда ясно, сколь слабымъ доказательствомъ достоинства какаго нибудь сомнительнаго произведенія служитъ его успѣхъ въ публикѣ; но съ другой стороны, какъ необдуманно сужденіе и тѣхъ, которые считаютъ безусловно достаточнымъ для побѣды одно только присутствіе въ произведеніи хорошихъ элементовъ. Да, послѣдніе будутъ существовать сами по себѣ! Они будутъ переходить отъ одного художника къ другому, и зданіе искусства завершится величественно, на сколько это суждено роду человѣческому. Но участіе, художественное и даже нравственное возвышеніе современниковъ,—въ правѣ ли мы пренебрегать имъ, если есть возможность содѣйствовать ему? Исторія считаетъ время столѣтіями, и моменты духовнаго прогресса, подобно звѣздамъ на небѣ, проходитъ въ ней на далекихъ другъ отъ друга разстояніяхъ. Но ограниченная жизнь человѣка, на каждомъ изъ немногихъ удѣленныхъ ей шаговъ, стремится насладиться благодѣтельнымъ блескомъ этихъ свѣтилъ.

Наконецъ: исключительно внѣшнее, техническое, механическое, раціональное образованіе достигаетъ такъ-же мало того родника, который пораждаетъ и прикрываетъ жизненный источникъ искусства. Къ сожалѣнію, слишкомъ часто приходится убѣждаться, какъ это ложное, внѣшнее образованіе пораждаетъ въ душѣ пустоту и безплодіе, какъ вслѣдствіе того годъ отъ году вымираютъ задатки жизни и отрады въ искусствѣ; слишкомъ часто приходится находить, именно въ этихъ питомцахъ техники, въ нашихъ виртуозахъ или виртуозахъ диллетантахъ, въ нашихъ генералбасистахъ и эстетикахъ, самое недостаточное понятіе объ искусствѣ, самое вялое участіе къ нему, даже отвращеніе къ его сущности и произведеніямъ.

Истинное образованіе въ искусствѣ, какъ и истинное искусство, не достигается ни исключительною техникою, которая производитъ только ремесленниковъ, ни исключительно внѣшнимъ размышленіемъ, которое, вмѣсто жизненнаго искусства, даетъ только мертвыя абстракціи. Оно стремится къ сущности предмета, ставитъ себѣ задачей: въ отдѣльныхъ, насколько возможно многочисленныхъ, личностяхъ, даже во всемъ народѣ, возводить къ сознанію, побуждать къ дѣятельности, къ жизни, самое высшее и полнѣйшее понятіе объ искусствѣ. Оно имѣетъ двоякое назначеніе: въ питомцѣ своемъ оно отъискиваетъ зачатки художественной восприимчивости и способности, оживляетъ ихъ, освобождаетъ отъ преградъ, усиливаетъ и воспитываетъ къ силамъ жизни. Съ вершины художественной идеи оно обозрѣваетъ цѣли, надежды и результаты искусства. Все это, насколько каждый можетъ обнимать и выносить, высшее и лучшее изъ всего, на что у каждаго можетъ хватить силы, стремится оно передать своему питомцу. Оно желаетъ не только упражнять руки и ухо, чрезъ чувство проникаетъ оно въ душу и посредствомъ глубоко возбужденнаго ощущенія будитъ внутреннее сознаніе. Пусть тогда разлетаются и теряются въ воздухѣ волны звуковъ: то, что принято внутреннимъ сознаніемъ—то, что сдѣлалось собственностью духа, мыслью, то можетъ служить крѣпкою основою для дальнѣйшаго развитія.

Вотъ въ бѣгломъ очеркѣ задача истиннаго музыкальнаго образованія: воспитаніе для высокихъ цѣлей, ловкости, чувства и духа. Вотъ средство, вотъ необходимое условіе, безъ котораго не можетъ быть достигнуто во всей чистотѣ и полнотѣ блаженство отъ искусства. Вотъ болѣе или менѣе просвѣщенное стремленіе всѣхъ, кто вполнѣ или отчасти посвящаетъ свою жизнь и силу занятію искусствомъ. Вотъ—признанная, или непризнанная, но безспорная и необходимая—обязанность всякаго учителя.

Неужели останется одной только пустой мечтой для нашего, столь богато одареннаго для искусства, народа, идея народнаго музыкальнаго образованія — именно въ этомъ высокомъ и единственно вѣрномъ смыслѣ? Развѣ въ врожденномъ глубокомъ пониманіи народа, въ плодовитости его духа, проявившемся въ дѣятельности сотень талантовъ, въ разрѣшеніи самыхъ высокихъ задачъ искусства, преимущественно предъ всѣми другими націями, развѣ не выражается во всемъ этомъ потребность и право народа? Неужели наши празднества будутъ и впредь обходиться безъ народной пѣсни, а между тѣмъ ни одинъ народъ на землѣ не создалъ столь богатаго, разнообразнаго, возвышеннаго, глубоко трогательнаго народнаго пѣнія? Не сдѣлали-ли почина въ этомъ дѣлѣ уже въ 1848 году наши превосходные хоры ремесленниковъ, подъ руководствомъ Мюкке и другихъ, бодро и весело распѣвавшіе народныя пѣсни, пробудившіе въ пѣвцахъ и слушателяхъ чувство высокой отрады и братскаго единства? Слѣдуетъ-ли евангелической церкви обходиться постоянно безъ богатой, ей подобающей, для нея столѣтіями развивавшейся церковной

музыки? Или полагаютъ, что духовенство и синоды будутъ пробуждать и воспитывать эту жизненную струю пѣнія (или что одинъ дорого стоющій хоръ, исключительно пользующійся высокой благосклонностью и служащій одному только приходу, можетъ вознаградить недостатокъ тысячи другихъ хоровъ), которая можетъ быть пробуждена и воспитана въ настоящемъ смыслѣ только призванными изъ среды народа. Неужели католической церковной музыкѣ, принимающей столь важное участіе во время литургіи, предстоитъ въ нашемъ отечествѣ такой-же глубокій упадокъ, какому подвергнулась она въ Италіи, гдѣ отрывки изъ оперъ Россини и Беллини и оперныя увертюры Обера оскверняютъ самые священные моменты богослуженія, или въ Испаніи, — гдѣ въ новѣйшее время вся церковная музыка ограничивается псалмодіями патера? Мы не боимся вѣчнаго, будто-бы, застоя, и кто вмѣстѣ съ нами питаетъ вѣру въ здравую будущность, тотъ неутомимо будетъ работать надъ собой и другими, насколько станетъ силы и будутъ благопріятствовать обстоятельства, домогаясь высшаго совершенства, высшей цѣли. Намъ, народу трудолюбивому и крѣпкому духомъ, должно достигать высшаго, чѣмъ сынамъ юга, которыхъ нѣжная природа преимущественно надѣлила заботой о забавахъ въ пріятные часы досуга.

Трудъ и слово отдѣльнаго лица могутъ здѣсь сдѣлать не многое, если не поможетъ имъ совокупная дѣятельность многихъ; съ трудомъ и поздно проникаютъ они чрезъ массу случайныхъ и умышленныхъ преградъ и препятствій. Довершенія можно и должно ожидать отъ государства, если миръ и спокойствіе благопріятствуютъ данному времени. Желательно только, чтобы управители, вмѣстѣ съ добрымъ намѣреніемъ своимъ, находили и надлежащихъ исполнителей,—не ремесленниковъ, которые лишь распространяютъ свою профессію, но людей, которые бы съ формою искусства соединяли и духъ его, съ техникою и мысль, однимъ словомъ сдѣлали-бы: истинное искусство задачею своей жизни *).

---

*) Въ 1848 году, богатомъ надеждами и обезпеченіями, г. фонъ-Ладенбергъ (впослѣдствіи сдѣлавшійся министромъ народнаго просвѣщенія), возымѣвшій мысль о реорганизаціи положенія искусствъ, и особенно музыки, въ Пруссіи, просилъ всѣхъ знающихъ дѣло, высказывать свое мнѣніе по данному предмету и предлагалъ общее совѣщаніе всѣхъ призванныхъ. На приглашеніе отвѣчали многочисленныя сообщенія. Авторъ также представилъ свое мнѣніе въ статьѣ Ueber Organisation des Musikwesens (у Боте и Бока, Берлинъ), которую и представилъ на судъ публики и соотвѣтственнаго учрежденію. Но все это, со стороны правительства, какъ и слѣдовало предвидѣть, оставлено безъ всякихъ послѣдствій.

Между тѣмъ, на средства народа, помощью частныхъ усилій, къ основанной уже въ Лейпцигѣ консерваторіи, присоединилась другая, въ Кельнѣ, за тѣмъ еще одна въ Мюнхенѣ, одна въ Берлинѣ при содѣйствіи автора (она, по выходѣ изъ нея автора, продолжаетъ существовать въ видѣ двухъ особыхъ ин-

Наконецъ, сверхъ всего, мы должны еще признать, что состояніе и культура искусства находятся въ зависимости, совершенно обусловливаются обстоятельствами, политическими и нравственными отношеніями и движеніями народа, какъ этого нельзя не замѣтить уже въ отношеніи направленія искусства послѣднихъ десятилѣтій. Но исторія искусства свидѣтельствуетъ, что и въ этихъ отношеніяхъ руководитъ судьбами не слѣпая случайность, а высшій разумъ и благо. И такъ, пусть же каждый съ бодростью дѣлаетъ то, что онъ признаетъ своею обязаностью и что для него возможно, и спокойно ожидаетъ успѣха въ благомъ дѣлѣ.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Способность—призваніе къ музыкѣ.

При той высокой важности, которую мы должны признать за музыкальнымъ образованіемъ, и при тѣхъ немалыхъ требованіяхъ, которыя оно ставитъ занимающимся, относительно времени и силы, неминуемъ вопросъ: какихъ послѣдствій слѣдуетъ ожидать отдѣльному лицу отъ своего стремленія къ музыкальному образованію? Всякое образованіе, если оно должно быть плодотворнымъ, предполагаетъ способность къ нему, и многіе могли бы примѣромъ другихъ быть вовлечены въ цѣпь усилій и жертвъ, которыя, при недостаткѣ естественной способности, остались бы невознагражденными. Многіе, не совсѣмъ лишенные дарованія для дѣятельнаго участія въ искусствѣ, могутъ быть увлечены его прелестями на столько, чтобы посвятить ему всю жизнь и узнать уже слишкомъ поздно, что музыкальныя способности ихъ недостаточны, чтобы обнять искусство и видѣть

ститутовъ), еще одна новая въ Дрезденѣ, не упоминая уже о старыхъ: въ Вѣнѣ, Прагѣ, Пестѣ и т. д. Какъ бы ни были обильнѣе средства государства, сравнительно съ средствами частныхъ лицъ,—тѣмъ не менѣе, однако, мы постоянно и вездѣ видимъ, что увѣренность каждаго отдѣльнаго лица и цѣлаго народа въ собственной волѣ и собственной силѣ вѣрнѣе и надежнѣе, чѣмъ надежды на чужую снисходительность, чужое содѣйствіе или участіе. Впрочемъ, кромѣ этой увѣренности, кромѣ учителей и другихъ надлежащихъ средствъ, необходимо созданіе и укрѣпленіе между соединенными учителями внутренняго согласія и взаимной связи дѣятельностей и направленій, безъ которыхъ всякому общему дѣлу грозитъ участь столпотворенія вавилонскаго. А этого—то именно и трудно достигнуть при господствующей у нашихъ музыкантовъ, по весьма понятнымъ причинамъ, раздражительности и склонности къ субъективнымъ воззрѣніямъ.

въ немъ призваніе жизни, хотя этихъ способностей, быть можетъ, и было бы достаточно, чтобы доставлять имъ высшую отраду, вызывать въ нихъ теплое участіе къ проявленіямъ искусства. Опасность тяжкой ошибки, въ выборѣ занятія, можетъ быть, даже неудавшейся, вслѣдствіе того, жизни, угрожаетъ преимущественно и всего пагубнѣе болѣе даровитымъ натурамъ; вопросъ этотъ такъ важенъ, даже и для болѣе благопріятнаго случая, т. е. при занятіи музыкой не въ качествѣ спеціальнаго предмета, что его нельзя обойти молчаніемъ, когда серьезно идетъ рѣчь о музыкальномъ образованіи; нельзя, конечно, надѣяться въ короткихъ словахъ исчерпать его вполнѣ, отвѣтить на него удовлетворительно всякому.

Способность къ музыкѣ, за чрезвычайно рѣдкими исключеніями, обнаруживается у всѣхъ людей; большая часть людей имѣетъ даже больше способности, чѣмъ сами они и другіе въ нихъ обыкновенно предполагаютъ. Ибо слишкомъ часто случается, что способность эта, вслѣдствіе шаткаго о ней представленія, не оцѣнивается какъ слѣдуетъ, или запускается и пренебрегается вслѣдствіе лѣни и нерадѣнія, или ложно направляется и даже подавляется, вслѣдствіе ложнаго съ ней обращенія. Крайне рѣдкіе исключительные случаи недостатка способности обнаруживаются въ совершенномъ равнодушіи къ музыкѣ, даже къ ея чувственной прелести—или даже въ рѣшительномъ, физически проявляющемся отвращеніи къ ней; только къ ритмической сторонѣ музыки можетъ, въ такомъ случаѣ, ощущаться еще нѣкоторое расположеніе.

Весьма трудно рѣшить, какъ велика способность извѣстнаго человѣка, чего можно ожидать отъ ея развитія, въ какой степени можетъ онъ жертвовать ей своею жизнью и дѣятельностью.

Вообще авторъ на основаніи опытности, пріобрѣтенной имъ на сотняхъ примѣровъ, и на основаніи изслѣдованія разсматриваемаго вопроса, осмѣливается утверждать, что—

> способность каждаго простирается настолько, и настолько заслуживаетъ развитія, насколько сильна отрада, доставляемая ему искусствомъ;

отрада отъ предмета занятія отъ самого искусства—но отнюдь не побочныя прихоти, съ которыми связана художественная дѣятельность, т. е. не капризъ моды—требующей обученія музыки, потому что такъ многіе занимаются ею, не тщеславіе, прослыть тонко образованнымъ человѣкомъ и, усиленнымъ трудомъ, добиться признанія за собой особенной ловкости. Всѣ эти прихоти покидаютъ насъ большею частью прежде, чѣмъ цѣль ихъ достигнута, или тотчасъ-же послѣ ея дости-

женія, онѣ рѣдко доставляютъ намъ ожидаемую награду, никогда не даютъ истиннаго наслажденія искусствомъ. Поэтому-то такъ многіе ученики (а въ особенности ученицы), вскорѣ по окончаніи обученія, или со вступленіемъ въ гражданскія и служебныя отношенія, со вступленіемъ въ бракъ и т. д. бросаютъ всякое занятіе искусствомъ; поэтому-то даже и многіе музыканты дѣлаются въ скоромъ времени безучастными къ своему искусству и затѣмъ съ ропотомъ или смиреннымъ равнодушіемъ несутъ взваленное на нихъ бремя нелюбимаго занятія.

Но каждый, также какъ авторъ, при внимательномъ наблюденіи многочисленныхъ личностей, найдетъ подтвержденіе на опытѣ, почти не требующаго доказательства, факта, что способность стоитъ въ прямомъ отношеніи къ охотѣ и любви къ предмету. Вѣдь было бы безцѣльно, болѣе того—жестоко, если бы въ насъ встрѣчалось врожденное стремленіе безъ силы удовлетворить ему. У кого-же есть охота къ музыкѣ, тотъ уже въ силу своей природы порывается за предѣлы недѣятельнаго слушанья, къ собственному участію — какъ можно наблюдать на самыхъ малыхъ дѣтяхъ (которыя большею частію поютъ, конечно по-своему, раньше, нежели говорятъ) и объяснять себѣ изъ сущности самаго міра тоновъ и звуковъ. Только въ средствѣ къ музыкальному занятію можно ошибиться, вслѣдствіе техническаго незнанія. Кто нибудь можетъ быть увлеченъ склонностью къ пѣнію, не владѣя достаточно сильными, здоровыми голосовыми средствами, или можетъ пожелать посвятить себя инструменту, къ занятію которымъ не хватаетъ у него достаточной силы или благопріятной организаціи. И въ такомъ случаѣ, если стремленіе самобытно (а не навѣяно чужими рѣчами или примѣромъ), природа удержитъ за собою право; недостаточно сильный органъ разовьется наконецъ, или будетъ подкрѣпленъ, дополненъ и замѣщенъ какими нибудь другими, содѣйствующими моментами. Въ такихъ и подобныхъ имъ случаяхъ все-таки крайне необходимы и достойны вниманія какъ предварительное испытаніе, такъ и совѣтъ понимающаго дѣло.

Если же — повидимому несогласно съ нашимъ взглядомъ— способность къ музыкѣ и даже способность наслаждаться ею такъ часто скрываются, повидимому не обнаруживаются, если успѣхи и терпѣніе учащагося такъ часто далеко не оправдываютъ ожиданій, основанныхъ на первыхъ проявленіяхъ его способностей—то въ этомъ мы признаемъ прежде всего послѣдствіе нашей, часто въ своей основѣ неестественной, системы преподаванія или, скорѣе, системы воспитанія для музыки и неяснаго, по большей части, представленія о музыкальномъ дарованіи. Слово это обнимаетъ различныя силы, ко-

*

торыя могутъ являться въ разныхъ людяхъ то порознь, то въ совокупности, изъ которыхъ каждая должна быть отъискана и взлелѣена еще за долго до начала настоящаго музыкальнаго обученія. Вопросы эти должны быть разсмотрѣны нами ближе; они имѣютъ рѣшительное значеніе при опредѣленіи, должна-ли быть принята музыка въ кругъ занятій извѣстнаго субъекта, и весьма важны для слѣдующихъ успѣховъ.

Всякое участіе въ музыкальномъ дѣлѣ предполагаетъ хоть нѣкоторую впечатлительность относительно музыки, въ видѣ ли простаго чувственнаго, или же духовнаго удовольствія. Впечатлѣніе можетъ быть самое внѣшнее, т. е. вызвано простою массою звуковъ или особенно увлекательною звучностью, громомъ военной музыки, серебрянымъ тономъ колокольчика и т. д. Оно имѣетъ просто элементарное, матеріальное свойство, оно не доказываетъ еще никакаго духовнаго участія, а слѣдовательно, и никакой духовной способности. Только въ одной изъ высшихъ сферъ звукъ воспринимается, преисполняется духомъ, и духовное участіе къ нему доказываетъ уже особенную, значительную способность къ музыкѣ.

Затѣмъ движеніе, ритмъ и, скорѣе всего, тактъ могутъ привлекать наше вниманіе, участіе. Въ ритмѣ можетъ лежать глубокій смыслъ, формы такта могутъ развиваться до безконечнаго богатства и расчлененія и принимать многоразличное значеніе. Но самую главную его сторону составляетъ различеніе и опредѣленіе моментовъ времени и, прежде всего, установленіе и соблюденіе равномѣрности, равновѣсія. Ритмъ и именно тактъ опредѣляются тѣмъ, что одинъ тонъ долженъ тянуться столько-же времени, какъ другой, или же еще столько же, вдвое дольше или короче, чѣмъ другой. Дѣло это облегчается распредѣленіемъ всѣхъ отдѣльныхъ моментовъ въ равномѣрныя части, исходя также изъ простѣйшихъ дѣлителей, двухъ и трехъ (дву-или трех-дольнаго размѣра такта). Все это просто дѣло разсудка, измѣренія, счисленія. Различіе главныхъ и второстепенныхъ частей посредствомъ акцентуаціи исходитъ также изъ разсудка и достигается чисто механическимъ путемъ. Мы можемъ, поэтому, съ увѣренностью утверждать: что способность къ ритму, къ такту—какъ это называютъ музыканты—свойствена всякому человѣку, одаренному разсудкомъ. Мы видимъ, какъ успѣшно считаютъ, по большей части, самыя обыкновенныя головы, какъ вѣрно пріучается грубая толпа рекрутъ къ равномѣрности шага, молотильщики къ равномѣрному удару въ три, четыре пріема; а потому было бы несправедливо оспаривать, что вообще каждому духовно-здоровому человѣку свойствена достаточная способность къ такту, и что, если ея у кого нибудь не оказывается, то это показываетъ только недостатокъ естественнаго развитія. — Нельзя отрицать, что, конечно, какъ та, такъ и другая способность являются въ различной степени. Здѣсь достаточно, если мы ослабимъ столь часто повторяемый предразсудокъ, будто тотъ или другой человѣкъ вообще лишенъ способности къ такту.

Высшая способность, совершенно отличная отъ предъидущихъ, есть способность слуха, способность различать различные тоны и создавать себѣ опредѣленное, болѣе или менѣе твердое представленіе объ отношеніяхъ тоновъ.

Научно представляемъ мы себѣ величины тоновъ, какъ числа колебаній звучащаго тѣла, и даже музыку (съ физикоматематической точки зрѣнія) опредѣляли, какъ «скрытую ариѳметику духа, который не сознаетъ самъ, что онъ считаетъ.» *) Но непосредственное постиженіе тоновъ основывается, кажется, скорѣе на психофизической симпатіи нервовъ слушателя къ колебаніямъ звучащаго тѣла. Колебанія эти возбуждаютъ же къ звучанію безжизненныя, одинаково настроенныя тѣла, вызываютъ даже не одинаковые, но родственные тоны (называемые симпатическими или созвучащими); вѣдь видимъ-же мы на обученыхъ и подражающихъ птицахъ, равно какъ и на самыхъ маленькихъ дѣтяхъ, — когда они, подражая взрослымъ, начинаютъ напѣвать и насвистывать,—что незнакомые имъ тоны и цѣлые ряды тоновъ запечатлѣваются въ нихъ и повторяются ихъ голосами безъ дальнѣйшаго сознанія, просто вслѣдствіе слушанія!

Затѣмъ мы утверждаемъ: что зародышъ музыкальнаго слуха также свойственъ большей части людей, если не всѣмъ (не лишеннымъ вообще слуха). Но здѣсь несравненно больше градацій способности, смотря потому, вызвана-ли она собственнымъ внутреннимъ возбужденіемъ, или при посредствѣ посторонней помощи. Автору еще ниразу не встрѣчалось, чтобы кто нибудь не ощущалъ различія высоты тона, не отличалъ гораздо болѣе высокихъ тоновъ отъ гораздо болѣе низкихъ, но встрѣчалось часто, что, безъ учебной помощи, многіе не вполнѣ вѣрно различали цѣлые тоны отъ полутоновъ, также терцію отъ кварты, кварту отъ квинты. Болѣе тонкіе оттѣнки, напр. коммати или даже такъ называемыя четверти тона, ускользаютъ и отъ многихъ даровитыхъ, въ прочихъ отношеніяхъ, музыкантовъ, а въ особенности отъ піанистовъ точно такъже, какъ иногда, наоборотъ, самое точное ощущеніе незначительныхъ оттѣнковъ тона оказывается у особъ, совсѣмъ не особенно музыкальныхъ, напр. у немузыкальныхъ акустиковъ и настройщиковъ фортепіано, которые изощрили свой слухъ и пріучили его къ распознаванію тонкихъ оттѣнковъ тона.

*) Такъ опредѣлилъ музыку Лейбницъ.

Вообще очень часто смѣшиваютъ эту изощренную способность слуха съ музыкальнымъ талантомъ, или принимаютъ ее за первый признакъ таланта, что, впрочемъ, можно признать только весьма условно. Если ея нѣтъ въ комъ нибудь, если она не сильна, то можно, конечно, полагать, что душа съ первыхъ лѣтъ жизни человѣка не сроднилась съ міромъ звуковъ, съ музыкою; несмотря на то, можно, однако, назвать не одинъ примѣръ того, что, при весьма ограниченной или первоначально мало развитой способности слуха, встрѣчалась весьма значительная воспріимчивость къ музыкѣ *). Но наоборотъ, самая острая утонченность способности слуха не есть никоимъ образомъ признакъ, тѣмъ менѣе необходимая потребность, музыкальнаго таланта; еще менѣе достойна уваженія въ этомъ отношеніи нѣкоторая внѣшняя изощренность этой способности, которая нерѣдко несправедливо цѣнится такъ высоко. Дѣйствительно, часто у слабо одаренныхъ, въ музыкальномъ отношеніи, особѣ встрѣчается умѣнье усвоивать себѣ абсолютную высоту тона, напр. мѣстный строй оркестра и, незадумываясь, давать его голосомъ; это весьма не безполезная способность *запоминанія тона*, которая, однако, не имѣетъ вовсе никакой связи съ болѣе глубокими музыкальными способностями, а напротивъ, можетъ быть признакомъ малой живости музыкальной фантазіи, если она не вызвана долговременною привычкою къ оркестру. Наоборотъ, иногда у даровитыхъ пѣвцовъ и скрипачей мы находимъ нѣкоторыя уклоненія отъ отвлеченной чистоты интерваловъ, которую слѣдуетъ приписывать не недостатку слуха, а большей глубинѣ ощущенія, которая стремится отъ нашихъ темперованныхъ интерваловъ къ первоначальной естественной силѣ, или къ энергической выразительности, обнаруживающейся въ излишнемъ повышеніи или пониженіи тоновъ (стр. 328).

Если къ этимъ основнымъ способностямъ присоединить еще память на музыкальныя пьесы, нѣкоторую подвижность ума и живость пониманія, нѣкоторую смѣлость и надлежащую меха-

*) Это, кажется, имѣетъ мѣсто въ массахъ французской націи, которая поетъ невѣроятно много и невѣроятно фальшиво, часто безъ всякой опредѣленности тона. Недостаточность развитія музыкальной способности, кажется, связана здѣсь съ жизнью націи, обращенною больше въ внѣшнюю, нежели внутреннюю сторону. Она обнаружилась въ томъ, что, при всемъ общемъ образованіи французовъ и при большой воспріимчивости ихъ къ музыкѣ, Франція доставила такъ мало великихъ композиторовъ, и истинные успѣхи искусства совершались въ ней постоянно при помощи чужеземцевъ (Люлли, Глюкъ, Спонтини). Но мы, нѣмцы, должны съ благодарностью помнить, что нашъ Глюкъ могъ усовершенствоваться и быть признаннымъ только въ средѣ французской націи, въ его время, первенствовавшей въ отношеніи образованія и духовнаго уровня вообще; точно также благородно обнаружилась французская воспріимчивость и относительно Гайдна и Бетховена.

ническую ловкость членовъ, голосоваго органа и органа слова, для исполненія музыкальныхъ пьесъ, то получится совокупность всего, что разумѣется подъ названіемъ способности къ музыкѣ. Но никогда не слѣдуетъ, при этомъ, упускать изъ виду высшія способности: воспріимчивость души и ума къ смыслу музыкальныхъ образовъ и музыкальныхъ пьесъ и способность и силу музыкальнаго творчества, т. е. той дѣятельности духа, посредствомъ которой ощущенія идеи облекаются, воплощаются въ новыя музыкальныя формы.

Этого достаточно для болѣе опредѣленнаго представленія о способности къ музыкѣ. Способность эта, какъ мы видѣли, сложная, т. е. можетъ встрѣчаться въ большей или меньшей полнотѣ; весьма рѣдко человѣкъ вполнѣ бываетъ лишенъ ея, но она можетъ быть врождена и развиваться въ различнѣйшихъ степеняхъ. И именно потому, что ей, какъ и всякой человѣческой способности, бываетъ свойствено почти безконечное развитіе и усиленіе, никогда—а всего менѣе въ началѣ или предъ началомъ развитія—нельзя предсказать, какъ далеко пойдетъ ея развитіе въ извѣстной личности. Возвращаемся къ нашимъ первымъ словамъ:

каждый долженъ идти впередъ на столько, насколько его влечетъ *искренняя, дѣйствительная охота къ предмету*.

У кого, слѣдовательно, есть воспріимчивость къ музыкѣ и охота къ ней, тотъ пусть смѣло посвящаетъ ей столько времени и силы, сколько позволяютъ его собственное призваніе и постороннія обстоятельства; сообразно охотѣ и труду, будетъ и награда отъ нихъ. Каждому нужно только такое обученіе, которое бы не ослабляло безъ нужды, не разрушало охоты раньше достиженія естественнаго предѣла: и пусть каждый помнитъ, что ближайшая и самая важная цѣль художественнаго образованія заключается именно въ усиленіе воспріимчивости и участія къ нему, въ обогащеніи и одушевленіи имъ жизни человѣка. Тогда ни возбуждаемое воображеніе не увлечетъ его, непризваннаго, на перекоръ природѣ, на поприще художника, ни чуждое истинному искусству честолюбіе не разгорится въ немъ, при видѣ блестящихъ успѣховъ другихъ артистовъ, и не разобьетъ его собственныхъ честныхъ стремленій.

Но кто чувствуетъ въ себѣ призваніе и необходимую силу посвятить всю свою жизнь искусству, тотъ пусть испытаетъ какъ можно серьезнѣе, не воображаемое ли это призваніе, не миражъ-ли это *фантастической*, неспособной измѣрить свою полноту и силу, *любви**) къ искусству или *прихотли-*

*) Фантастическою мы называемъ такую любовь, которая цѣнитъ себя слишкомъ высоко, которая судитъ о своей силѣ, быть можетъ, только по исключитель-

наго стремленія къ высокимъ моментамъ, къ свободной, повидимому, легкой и веселой карьерѣ художника, или даже *честолюбія*, распаленнаго блестящими успѣхами другихъ. Въ этихъ внѣшнихъ, соблазнительныхъ искушеніяхъ приходится *большею частью* горько раскаиваться, но уже слишкомъ поздно; на отдѣльныхъ примѣрахъ мы видѣли иногда, что при такихъ недостаточныхъ побужденіяхъ, рѣшительною силою воли и настойчивостью, достигались всетаки значительные успѣхи; но врядъ ли достается на долю ихъ внутреннее удовлетвореніе; чаще всего успѣхъ ихъ искупается потерею истиннаго пониманія искусства, истиннаго наслажденія искусствомъ и даже здоровья.

Наконецъ, тѣ, которые полагаютъ, что они призваны на *композиторское поприще*, должны испытать себя всего тщательнѣе; ибо ихъ назначеніе самое высокое, но и наиболѣе требовательное и наиболѣе рискованное, и имъ никто другой не можетъ подавать совѣтъ. *Никто не долженъ посвящать себя этой карьерѣ иначе*, какъ на основаніи *внутренней необходимости*,—неудержимо влекомый всѣми побужденіями своей души. Тотъ, кто *можетъ* принять на себя другой трудъ, кто можетъ съ пользою трудиться на другомъ поприщѣ, кто, слѣдуя этому внутреннему призванію, въ случаѣ необходимости, охотно не откажется на всегда отъ всякой обезпеченности и удовольствія жизни, кто не въ силахъ твердо и стойко взглянуть въ глаза даже потрясающей возможности растратить свою жизнь безъ *ожидаинаго успѣха* (совершенно безуспѣшнымъ не остается ни одно честное стремленіе), — тотъ не долженъ посвящать себя карьерѣ композитора. Обыкновенно, если не всегда, такое призваніе обнаруживается въ раннемъ дѣтствѣ, въ фантазированіи и попыткахъ въ композиціи; кто-же выжидаетъ ученія, кто начинаетъ сочинять лишь съ изученіемъ композиціи, въ томъ призваніе уже нѣсколько сомнительно, хотя и вовсе не немыслимо. Слѣдуетъ также принять въ соображеніе и то, что рано обнаружившіяся и какимъ либо образомъ взлелѣянныя и воспитанныя склонность и способность имѣютъ больше времени, чтобы развиться еще до начала дѣйствительнаго обученія и образованія, что, поэтому, онѣ уже развитѣе и крѣпче и доставляютъ юношѣ то неоцѣнимое преимущество, что онъ съ раннихъ лѣтъ многое усвоиваетъ себѣ, пріобрѣтаетъ опытность и благодѣтельную увѣренность въ себѣ, чуждую робости и сомнѣнія, съ одной стороны, и тщеславнаго самодовольства съ другой *). Но и это преимущество не невознаградимо. Истин-

---

нымъ моментамъ увлеченія и вдохновенія, безъ серьезнаго, строгаго испытанія ея дѣйствительной выдержки и постоянства.

*) Это то и даетъ многимъ уважаемымъ людямъ профессіи поводъ, слишкомъ легко относиться къ вопросу о талантѣ. Они полагаютъ, что при первомъ зна-

ная любовь и настойчивая выдержка въ состояніи одержать побѣду и при болѣе позднемъ рѣшеніи — лишь бы оно было не слишкомъ поздно!

Но кто избралъ себѣ поприще композитора, тотъ весьма скоро убѣдится, что оно не можетъ быть постоянно *исключительнымъ его занятіемъ*, и именно по той непреложной причинѣ, что никто не можетъ сочинять постоянно. Творчество въ тонахъ, также какъ въ словахъ и краскахъ, возникаетъ только въ высшіе моменты жизни и наполняетъ, присоединяя сюда и весь трудъ исполненія, только часть всего времени жизни; даже самые богатые таланты подлежатъ естественно тому же закону. Пусть будетъ еще болѣе чужда юношѣ невыполнимая и оскверняющая надежда добывать изъ композиціи *выгоду*. Величайшіе художники: Бахъ, Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ — *не могли* добывать себѣ выгоды этимъ путемъ; можетъ быть, прежде было это возможно нѣкоторымъ итальянскимъ опернымъ композиторамъ, служившимъ требованію и модѣ дня и капризу пѣвицъ—да и имъ только въ болѣе поздніе годы. Постоянно еще другая дѣятельность, а именно пѣніе или игра на инструментѣ, дирижированіе или обученіе, не смотря на многія препятствія и затрудненія, служила необходимою, спасительною спутницею композиторской дѣятельности. Каждое

комствѣ, на основаніи немногихъ испытаній (ограничивающихся въ особенности слухомъ, техническою ловкостью, общимъ пониманіемъ), они могутъ рѣшить вопросъ о способности, такъ сказать, по нѣкоторому инстинкту, который будто бы свойственъ всякому музыканту и даетъ ему возможность угадывать натуры ему подобныя. При подобномъ способѣ сужденія обусловливаетъ рѣшеніе дѣла не столько способность (или скорѣе совокупность различныхъ способностей, нужныхъ для образованнаго музыканта), сколько степень развитія испытываемаго, благодаря ранней практикѣ въ слушаніи и исполненіи музыки. Не трудно замѣтить, что дѣти изъ семействъ художниковъ или людей интересующихся искусствомъ, уже до начала собственно воспитанія достигаютъ большаго развитія и съ нимъ другихъ неоцѣнимыхъ преимуществъ. Впрочемъ, этимъ не исчерпывается еще вопросъ о дарованіи. Нельзя оставлять безъ вниманія, чего могутъ достигнуть, сколько могутъ догнать цѣлесообразное ученіе и сила воли учащагося.

Наконецъ, рядомъ съ вышеприведеннымъ расчлененіемъ понятія о музыкальной способности, слѣдуетъ принять въ соображеніе и особую отрасль занятія, которой желаетъ посвятить себя учащійся. Каждый талантъ можетъ представлять безчисленныя градаціи, изъ которыхъ каждая можетъ удовлетворить какому нибудь образу занятія. Если способности Обера и Доницетти далеко уступаютъ таланту Россини, а талантъ послѣдняго — способностямъ Моцарта, то въ правѣ-ли мы совсѣмъ не признавать ихъ? Если одинъ можетъ подняться до самой высокой и благородной виртуозности, другой сдѣлаться только хорошимъ оркестровымъ музыкантомъ, третій, даже и того не достигая, можетъ играть хорошо для танцевъ, то не необходима ли для того и не свойственна-ли имъ всѣмъ извѣстная мѣра способности? Не открытъ ли всѣмъ имъ кругъ дѣйствія, который можетъ вознаградить и удовлетворить ихъ и котораго мы не можемъ не признать? И не благодѣтельно ли, наконецъ, и для непритязательнаго любителя искусства, всякое содѣйствіе ему, удовлетворяющее его внутреннюю потребность?

изъ этихъ занятій имѣетъ свою благопріятную, но и нѣсколько вредную сторону для композитора; онъ долженъ рѣшиться на одну или нѣсколько изъ нихъ и обращаться къ нимъ съ наиболѣе выгодной стороны. И это также слѣдуетъ зрѣло взвѣсить при опредѣленіи себѣ поприща и круга дѣятельности.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Развитіе способности.

Мы должны были убѣдиться, что способность къ музыкѣ дана большей части людей отъ природы, но что эта способность заключаетъ въ себѣ различныя силы и спеціальныя способности и можетъ существовать въ самыхъ разнообразныхъ градаціяхъ. Зародышъ этихъ и другихъ силъ и способностей, свойственный намъ отъ природы, усиливается и развивается со дня рожденія, посредствомъ внѣшнихъ явленій и впечатлѣній окружащаго насъ міра, и когда въ какой нибудь сферѣ начинается дѣйствительное обученіе, то способность является уже до нѣкоторой степени развитою, помощью безсознательнаго предшествовавшаго образованія, даннаго ей непосредственною жизнью.

Развитіе музыкальныхъ способностей, особенно слуха, находится въ весьма невыгодномъ положеніи, и въ сѣверныхъ странахъ, можетъ быть, всего болѣе. Ибо насущныя потребности и требованія жизни обращаются сперва на другое духовное чувство, на глазъ, и на разумъ. Дитя по необходимости учится узнавать, схватывать и сравнивать различія и признаки прежде глазомъ, нежели ухомъ; разумъ пользуется какъ можно скорѣе языкомъ, какъ служащимъ ему органомъ, между тѣмъ какъ ухо занято почти исключительно схватываніемъ звуковъ рѣчи и словъ, но, конечно, только по ихъ словесному значенію, какъ знаковъ соотвѣтствующихъ понятіямъ, а не со стороны скрытаго въ нихъ музыкальнаго начала, которое для большинства людей остается несознаннымъ, и кромѣ того у менѣе слово-охотливыхъ нѣмцевъ имѣетъ менѣе повода обнаруживаться, чѣмъ у южныхъ и западныхъ сосѣдей, несмотря на гораздо большее глубокомысліе, чистоту и силу музыкальнаго элемента въ нашемъ языкѣ, нежели въ итальянскомъ, котораго преимущество передъ нѣмецкимъ основывается лишь на общей ясности его тэмбра и на старомъ предразсудкѣ, будто онъ музыкальнѣе.

Тѣмъ достойнѣе сожалѣнія и вреднѣе также и позднѣйшее запусканіе музыкальной способности, даже подавленіе

ея, продолжающееся и въ собственно музыкальномъ обученіи и тутъ-то проявляющееся всего сильнѣе и вреднѣе. Слишкомъ часто слышатся жалобы родителей и учителей на недостатокъ способности въ воспитанникѣ, тогда какъ вину недостатка слѣдовало бы искать въ нихъ самихъ. Только если со многихъ, со всѣхъ сторонъ противодѣйствовать и положить конецъ запусканію и вреднымъ промахамъ, только тогда оправдается вполнѣ наше убѣжденіе, что музыкальною способностью одарено гораздо большее число людей, чѣмъ обыкновенно полагаютъ.

Время, предшествующее обученію.

И въ сферѣ музыкальнаго образованія домашнія попеченія и воспитаніе должны предшествовать дѣйствительному обученію и постоянно способствовать ему; здѣсь, прежде всего, мать обязана лелѣять едва пробудившееся чувство, сдѣлаться и въ этомъ отношеніи благодѣтельницею дитяти. Нельзя исчислить, до какой степени могутъ въ первые годы пробудить чувство и душевную жизнь ребенка манящіе его, опредѣленные звуки, если безъ принужденія направлять на нихъ его вниманіе, не давая ему замѣчать въ этомъ умышленность. Чистый звонъ колокольчика, звукъ двухъ или трехъ тоновъ ($\overline{\overline{\overline{c}}}$ — $\overline{\overline{g}}$, за тѣмъ $\overline{\overline{\overline{g}}}$ $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{h}}$) на стеклахъ, или колольчикахъ, или на фортепіано, противоположеніе высокаго, звонкаго аккорда низкому, даже съ опредѣленнымъ, естественнымъ ритмомъ, напр. такимъ



кажется, весьма привлекательнымъ для дѣтской натуры. Затѣмъ, позже, можно заставлять ребенка прислушиваться къ раскатамъ грома, къ шепоту и шелесту вечерняго вѣтра въ кустахъ, къ пѣнію соловья:—кто можетъ измѣрить, какъ глубоко и какъ далеко западаетъ такой моментъ въ молодую, жаждущую содержанія, душу и продолжаетъ дѣйствовать въ ней впослѣдствіи, превращаясь со временемъ, быть можетъ, въ прекрасную черту души или въ творческую искру, развивающуюся въ душѣ призваннаго въ художественное произведеніе. Но какъ много препятствій, помѣхъ, разсѣяній, заглушаютъ такіе плодотворныя мгновенія дѣтства, особенно въ злосчастныхъ большихъ городахъ! И какъ необходима бываетъ помощь въ такихъ случаяхъ, гдѣ природа не можетъ быть предоставлена себѣ самой! А между тѣмъ, при чрезвычайной скудости оживляющихъ моментовъ, какъ разрушительно дѣйствуетъ на нѣжное чувство дитяти грохотъ на улицахъ, какъ часто дѣти подвергаются оглушительному реву

нашей военной музыки и грому барабановъ,—чувство, за долго еще до пробужденія сознанія, пріучается къ грубому, мощному, и самыя нѣжныя его фибры разрываются или ослабляются.

Пусть каждая мать, понимающая отраду отъ музыки и ея нравственное вліяніе, взвѣситъ, какъ важно первое воспитаніе чувства! Простая пѣсня *) матери, пропѣтая, быть можетъ, вмѣстѣ съ ребенкомъ, составляетъ самое естественное и часто самое плодотворное обученіе; маршъ, который продѣлываетъ по комнатѣ мальчикъ, подъ руку съ отцемъ, подъ простѣйшую мелодію или простой барабанный ритмъ, пробуждаетъ больше охоты и чувства такта, нежели иной разъ полугодовое обученіе. Если же выпадетъ на долю ребенка счастье, въ ранніе годы хоть разъ увидѣть очаровательное представленіе какой нибудь оперы, то одинъ такой чудный вечеръ можетъ теплымъ и свѣтлымъ лучемъ своимъ озарить всю жизнь ребенка. Въ такомъ случаѣ мы желали бы всякому ребенку, услышать для перваго, ранняго наслажденія, милую, старую, вѣчно юную «Волшебную флейту», эту дѣтскую игру фей, благодаря которой Моцартъ увѣковѣчилъ невинно отрадное наслажденіе первой юности для всѣхъ возрастовъ, гдѣ геніальныя дѣти подражаютъ съ самымъ пріятнымъ увлеченіемъ всѣмъ странностямъ и загадочно дикимъ страстямъ взрослыхъ, увлекаясь, наконецъ, собственной игрой до правды, до ужасающаго кинжала, но такъ невинно чисто, съ такимъ дѣтскимъ самозабвеніемъ, что никакъ нельзя порицать звѣздно-пламенную царицу, когда она въ своемъ сердечномъ страданіи живо и легко, какъ жаворонокъ, взлетаетъ, въ самые высокіе тоны. Напротивъ, мы хотѣли бы оградить молодыя натуры отъ старо-новыхъ блестящихъ и гремящихъ большихъ оперъ, и еще болѣе отъ прозаичныхъ, низводящихъ музыку къ тривіальности и ничтожеству низкаго существованія, Оберъ-жистовскихъ оперъ, равно какъ отъ всякой пустой общественной музыки, вообще отъ всего непонятнаго имъ и, наконецъ, отъ всякаго излишества въ музыкѣ. Первая опера, разъ—игра полнаго органа въ пустой церкви, изрѣдка военная музыка, еще рѣже концертъ— вотъ важные моменты для молодой жизни, и они должны являться весьма умѣренно.

Съ другой стороны мы хотѣли бы дать всѣмъ дѣтямъ свободу, отъ времени до времени играть посвоему на фортепіано, подбирать тоны, даже стучать по клавишамъ, на сколько это можетъ обойтись безъ вреда для инструмента; подобная игра большею частью воспрещается, особенно если уже начато преподаваніе на фортепіано, ребенку приказываютъ лучше заниматься полезнымъ упражненіемъ пальцевъ или писаными музыкальными пьесами. Но чего-же должно держаться собственное чувство, еще не развитая музыкальная фантазія, если ее лишить единственнаго, и именно въ это время совершенно необходимаго, вспомогательнаго средства? Вѣдь слушаютъ же охотно разсказы о томъ, что Моцартъ уже на третьемъ году жизни подбиралъ тоны; а въ тоже время, подъ вліяніемъ своего авторитетнаго нетерпѣнія, запрещаютъ это своимъ собственнымъ дѣтямъ, мѣшая ихъ часто страстнымъ музыкальнымъ мечтаніямъ.

*) Убѣдительно рекомендуемъ мы для этого упомянутый еще на стр. 108 Сборникъ „deutscher Liederhort“ Эрка; въ немъ находится богатое сокровище естественныхъ, прочувствованныхъ пѣсенъ, добросовѣстно записанныхъ изъ устъ богатаго пѣснями нѣмецкаго народа.

Еще кстати одно послѣднее слово касательно языка. Можно почти утверждать, что въ Германіи больше людей, хорошо пишущихъ, нежели хорошо говорящихъ—такъ глухо, такъ неопредѣленно и нечисто, такъ слабо и несвободно звучитъ нашъ величественный языкъ, способный передать всякую мысль и чувство своеобразными выразительными звуками и оттѣнками звуковъ, — языкъ, ради своего превосходства оклеветанный пустыми иностранцами, пренебрегаемый, неоцѣненный, искажаемый и уродуемый самими нѣмцами. Какъ рѣдко приходится у насъ слышать, чтобы говорили свѣжо, свободно, такъ сказать, полною грудью! Какъ рѣдка въ разговорѣ обнаруживается чистота и полнота звука гласныхъ и богатая оттѣнками характеристика согласныхъ! Какъ рѣдко слышится у насъ модуляція голоса и насколько еще рѣже энергическое повышеніе и пониженіе голоса и перемѣна тона, безъ угловатой неповоротливости? Много способствуетъ этимъ несовершенствамъ непривычка къ публичной рѣчи и другія стѣснительныя причины и ограниченія. Но столь же много виноваты при этомъ, какъ первоначальное обученіе языку, такъ и позднѣйшая небрежность къ ученикамъ; и вредъ, въ такомъ случаѣ, отзывается на отношеніи ученика не къ одной только музыкѣ *).

Мы ограничиваемся сказаннымъ о храненіи и развитіи музыкальной способности до начала и при началѣ музыкальнаго обученія. Болѣе опредѣленная и рѣшительная дѣятельность предоставляется учителю.

Время ученія **).

Какъ часто—мы повторяемъ это еще разъ—слышатся жалобы учителей на недостатокъ способности у ихъ учениковъ и

*) Все сказанное здѣсь, относительно нѣмецкаго языка и нѣмецкаго народа, вполнѣ подходитъ и къ немнѣе богатому русскому языку и почти стольже пренебрегающему имъ русскому народу. *Ред.*

**) Въ отношеніи всего, что касается собственно сущности ученія, слѣдуетъ указать на упомянутое уже сочиненіе автора: „Die Musik des neun-

какъ рѣдко серьезно домогаются развитія и усиленія способности! какъ рѣдко обдумываютъ средства помочь той или другой слабости! Развѣ цѣль музыкальнаго воспитанія заключается напр. только въ томъ, чтобы ученикъ научился исполнять рядъ музыкальныхъ пьесъ, пріобрѣлъ нѣкоторое количество ловкости и поверхностный взглядъ на искусство? Дѣйствительно, это можетъ быть достигнуто простымъ разумомъ и физическою ловкостью, безъ болѣе дѣятельнаго участія души. Однако, это остается безплоднымъ для ума и сердца и безжизненнымъ для пониманія искусства. Кто же въ художественномъ занятіи ищетъ не этой внѣшней, пустой, а истинной выгоды, тотъ можетъ достигнуть цѣли неиначе, какъ обратясь къ источнику и корню всякаго искусства, къ художественному чувству и естественнымъ способностямъ, и развивая все изъ нихъ или сводя все къ нимъ.

Здѣсь сейчасъ же является основное положеніе, которое едва ли нужно было бы высказывать (такъ оно натурально), если бы не такъ часто погрѣшали противъ него: не предлагать ученику ничего, ни одной пьесы, которую бы онъ не могъ понять. Болѣе серьезныя, болѣе сложныя, даже болѣе объемистыя произведенія требуютъ уже нѣкоторой зрѣлости и образованія ума, если пьеса должна быть принята и передана со смысломъ, а не только механически. Всякій бы нашелъ смѣшнымъ давать читать дѣтямъ Данте или Шекспира, или хотя и легкія, но широко развитыя сказки Аріоста; между тѣмъ не задумываются, однако, предлагать имъ для изученія фуги Баха, глубокія творенія Бетховена или длинныя концертныя пьесы, или разучивать большія оперныя сцены съ начинающими, которые въ состояніи исполнять лишь какую нибудь простую пѣсенку, доставляя тѣмъ удовольствіе и себѣ и другимъ. Къ несчастію, при нѣкоторой ловкости и механическомъ прилежаніи, это можетъ быть внѣшнимъ образомъ достигнуто; внѣшній успѣхъ вводитъ въ заблужденіе, въ такомъ случаѣ, и ученика и родителей, которымъ кажется, что разрѣшена великая задача, сдѣланъ великій шагъ впередъ, тогда какъ на самомъ дѣлѣ присоединился только новый элементъ, способствую-

zehnten Jahrhunderts. Methode der Musik“, въ которомъ ученіе и методы ученія могли быть разсмотрѣны обстоятельнѣе, тогда какъ учебникъ музыки можетъ заключать въ себѣ объ этомъ лишь самыя необходимыя указанія для всѣхъ ищущихъ поученія, — родителей, воспитателей, и тѣхъ, кто заботится о своемъ собственномъ музыкальномъ образованіи.

Если учебникъ музыки мѣстами пошелъ нѣсколько дальше, и поэтому въ новомъ сочиненіи оказались нѣкоторыя повторенія, то это было необходимо и неизбѣжно, по причинѣ появленія учебника нѣсколько лѣтъ раньше, чѣмъ названное выше болѣе сочиненіе; впрочемъ, и теперь авторъ не хотѣлъ устранить и безъ того необременяющія учебника повторенія, чтобы не лишить нѣкоторыхъ, по его мнѣнію, важныхъ указаній, тѣхъ изъ читателей, которые обратятъ свое вниманіе на одно только настоящее сочиненіе.

щій заглушенію естественной способности и удаленію ея отъ участія въ дѣлѣ.

Развитіе чувства такта *).

Тотъ же ошибочный пріемъ обусловливаетъ и большинство жалобъ на недостатокъ чувства такта и даже часто положительно способствуетъ этому недостатку. Чувство такта и ритма, мы повторяемъ, врождено каждому человѣку, одаренному разумомъ,—но, какъ и всѣ другія способности, въ различной степени, и притомъ ни въ какомъ случаѣ это чувство не дается отъ природы въ столь развитомъ состояніи, чтобы оно могло легко схватывать и представлять разнообразные и искусственно сложные ритмы нашихъ музыкальныхъ пьесъ. Разсмотрите одну изъ самыхъ легкихъ сонатъ Моцарта, Гайдна, Бетховена, или какую нибудь арію Спонтини, Вебера, Россини: какое множество разнородныхъ, частію искусственно сплетенныхъ ритмовъ! Какъ раздробляются тамъ части такта, то на восьмыя, то на шестьнадцатыя или тріоли, соединяясь другъ съ другомъ точками, связками, синкопами, какъ связываются въ члены и отдѣлы то каждые два такта, то больше, то меньше! Какое разнообразіе акцентуацій! Всякій, кто имѣетъ объ этомъ ритмическомъ разнообразіи хотя только приблизительное представленіе, долженъ согласиться, что врожденное чувство такта, безъ предварительнаго образованія и воспитанія никакъ не можетъ быть достаточно для исполненія такихъ задачъ.

Но объ этомъ-то именно всего менѣе и заботится большинство нашихъ элементарныхъ учителей. Если при занятіи ученика они слѣдуютъ вообще опредѣленному плану, то пьесы измѣряются ими почти исключительно по степени технической ихъ трудности, они ставятъ себѣ задачею, какъ только можно скорѣе заставлять ученика разрѣшать возможно трудныя техническія задачи; они надѣются зарекомендовать себя въ глазахъ людей несвѣдущихъ тѣмъ, что ученикъ ихъ ушелъ «уже такъ далеко». Но что составляетъ ближайшее послѣдствіе такаго пріема? Запутанный ритмъ остается непонятымъ, довольствуются тѣмъ, что, благодаря вѣчному считанію учителя, а вмѣстѣ съ нимъ и ученика, благодаря непрерывному ударенію такта и другимъ подобнаго рода нехудожественнымъ движеніямъ, насильственно добиваются, наконецъ, такта — т. е. равномѣрности движенія. Между тѣмъ, этимъ не можетъ быть оживлено и выработано чувство такта и болѣе тонкаго ритма, не можетъ быть достигнуто пониманіе сущности ритма; при каждой новой пьесѣ на-

*) Основательнѣе и методичнѣе разсматриваются развитіе чувства такта и слухъ въ методѣ музыки („Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts“).

чинается, слѣдовательно, сначала пытка считанья, стуканья и топанья, пока, вмѣсто *живаго чувства* равномѣрности и равновѣсія и ихъ выраженія, не явится лишь *механическая привычка* къ ритму. Къ сожалѣнію слишкомъ справедливо, что у большинства упражняющихся въ музыкѣ остается только способность и ловкость къ этой механической равномѣрности, такъ сказать, къ холодному, мертвому осадку отъ богатаго и живаго чувства ритма.

Между тѣмъ, какъ легко удается проницательному учителю, особенно въ началѣ обученія, развить эту сторону музыкальной способности методическимъ, въ ритмическомъ отношеніи, распредѣленіемъ пьесъ для упражненія, начиная съ простыхъ, затѣмъ переходя постепенно къ болѣе сложнымъ и смѣшаннымъ ритмамъ! Марши для мальчика, танцы для дѣвочки, игра въ четыре руки на фортепіано и игра вмѣстѣ съ другимъ инструментомъ, притомъ сначала ясная и опредѣленная акцентуація играемаго, въ необходимомъ случаѣ марширование или исполненіе движеній дирижера, со стороны ученика, при игрѣ учителя или другаго ученика, подъ надзоромъ учителя, прежде всего, конечно, совершенно точное поясненіе и разборъ ритма: все это—и различныя мелкія, сами собою возникающія, при обученіи, подспорья и выгоды, которыхъ нельзя и перечесть—составляетъ наиболѣе подходящія средства къ развитію чувства такта *).

*) Мы протестовали выше только противъ *чрезмѣрности считанія*, противъ *непрестаннаго* или *оглушающаго считанія вслухъ* и противъ невыносимаго *ударенія такта — ногой*. Самаго считанія, особенно въ началѣ, избѣжать нельзя. Въ тѣхъ случаяхъ, когда оно должно имѣть мѣсто, оно должно произноситься рѣзко и отрывисто; это будитъ и упрочиваетъ чувство такта, тогда какъ растянутое произношеніе вызываетъ неопредѣленность и неувѣренность, нетерпѣливое считанье вслухъ оглушаетъ, а удареніе такта—ногой нарушаетъ вѣрное положеніе тѣла. Слова: „Разъ! два!", произнесенныя учителемъ вовремя, отрывисто и вполголоса, тихій но точный ударъ пальцемъ по пульпитру или по плечу ученика уравниваетъ тактъ вѣрнѣе и возбуждаетъ чувство такта сильнѣе, нежели кривлянья, въ которыхъ многіе учители проявляютъ свою ревность.— При труднѣе постигаемомъ раздробленіи и двудольномъ размѣрѣ (напр. разложеніи четверти на восьмыя, шестьнадцатыя и т. д) вмѣсто разъ! два! можно считать: ра—азъ! два—а! Слово обозначаетъ, въ такомъ случаѣ, части такта, а каждый слогъ—его члены. Если пьеса переходитъ непосредственно въ трехдольный размѣръ, то превращаютъ слова: ра— азъ! два—а! въ разъ! два! три! и т. д. При быстромъ движеніе выбираютъ другіе пріемы, напр. обозначаются счетомъ только половины такта или даже только цѣлые такты и т. п Весьма большое значеніе имѣетъ совмѣстная игра учителя, въ высшей октавѣ, нѣкоторыхъ наиболѣе трудныхъ мѣстъ, ударенія имъ частей такта во время быстрыхъ пассажей, или меньшихъ членовъ такта въ медленныхъ мѣстахъ. Въ особенности нужно обращать вниманіе на то, чтобы ученикъ, коль скоро онъ достигъ уже нѣкоторой увѣренности, переставалъ считать въ легкихъ мѣстахъ и возобновлялъ счетъ только *предъ* появленіемъ мѣстъ болѣе трудныхъ, вообще же, по возможности, воздерживался отъ этой внѣшней помощи.

Хорошее вспомогательное средство, котораго слѣдуетъ держаться учащемуся

Развитіе слуха.

Съ развитіемъ слуха часто дѣло идетъ еще хуже, особенно у учениковъ игры на фортепіано. Въ этомъ случаѣ большинство элементарныхъ учителей полагаютъ, что все достигнуто, если ученикъ доведенъ до того, чтобы вѣрно съигрывать ноты именно такъ, какъ онѣ написаны; но вопросъ, имѣетъ-ли онъ живое представленіе о томъ, что онъ играетъ, пробудились-ли для этого его чувство и сознаніе, въ расчетъ не принимается. Даже при лучшихъ цѣляхъ учители слишкомъ часто дѣлаютъ промахъ въ выборѣ средствъ. Мы не будемъ повторять, что и здѣсь выборъ занятія долженъ всегда соотвѣтствовать степени духовнаго развитія ученика, но обратимся тотчасъ-же къ первымъ средствамъ къ пробужденію способности слуха, къ тѣмъ средствамъ, которыхъ большею частью избѣгаютъ и отъ которыхъ отказываются вслѣдствіе ложно понимаемой основательности.

Главнѣйшее средство заключается въ томъ, чтобъ заставлять самостоятельно дѣйствовать самую способность, а именно *отъискивать, изобрѣтать* тоны. У начинающихъ на фортепіано (или на другомъ инструментѣ, допускающемъ сходныя упражненія) преподаваніе начинается, какъ извѣстно, рядомъ упражненій пальцевъ, которыя повторяются въ нѣсколькихъ или во всѣхъ тонахъ. Въ этомъ случаѣ мы совѣтуемъ не выписывать въ нотахъ ни одного упражненія, а заставлять ученика перенимать ихъ отъ учителя и такимъ образомъ запечатлѣвать ихъ непосредственно въ памяти. Только въ такомъ случаѣ, если упражненій слишкомъ много, и можно опасаться, чтобы нѣкоторыя не были забыты, можно написать ихъ кратко, и именно всѣ въ *C—M.* или (если нужны минорныя упражненія) въ *A—m.* Затѣмъ ученикъ долженъ подобрать по слуху тѣже самыя упражненія во всякомъ другомъ тонѣ, именно сперва гаммы, а впослѣдствіи, когда ему будутъ показаны и аккорды,— строить и ихъ на всѣхъ ступеняхъ и полутонахъ; учитель долженъ при этомъ возбуждать внимательность ученика однимъ только неопредѣленнымъ замѣчаніемъ: «невѣрно». Только уже послѣ того какъ такое упражненіе удастся ученику съ увѣренностію и нѣкоторою бѣглостью, можно показать ему, какъ слѣдуетъ называть самые гаммы и тоны и заставлять писать ихъ; весьма

на фортепіано, при упражненіяхъ въ *равномѣрности движенія такта*, представляетъ *метрономъ Мэльцеля*, въ особенности съ упомянутымъ на стр. 96 новымъ приспособленіемъ. Однако, для достиженія вѣрнаго дѣйствія, его не слѣдуетъ ставить на фортепіано, на которомъ играютъ, ибо правильность его ударовъ можетъ быть нарушена уклоняющеюся энергической игрой, подобно тому какъ напр. различно бьющіе часы взаимно уравновѣшиваютъ свои удары, если они стоятъ на одной и той же, общей, доскѣ.

полезно заставлять ученика исполнять гаммы и аккорды также и голосомъ.

Вторымъ средствомъ къ оживленію представленія тоновъ служатъ игра и пѣніе на память. Боязнь, съ которой большая часть родителей и учителей относится къ музыкальной игрѣ наизусть, должна казаться очень странною людямъ, понимающимъ преподаваніе и воспитаніе, тѣмъ болѣе, что въ тоже время, во всѣхъ другихъ отрасляхъ духовнаго образованія, обращается столь серьезное и плодотворное вниманіе на упражненіе и усиленіе памяти. Единственное основаніе, приводимое противъ этого, состоитъ въ томъ, что начинающій не научается смотрѣть на ноты и руководствоваться ими точно, но играетъ одно упражненіе за другимъ изъ головы, пока ихъ не перезабудетъ, и вслѣдствіе того, никогда не достигаетъ умѣнія играть вѣрно съ нотъ. Противъ этого, однако, мы имѣемъ весьма вѣрныя и простыя средства. Если станетъ угрожать такое ошибочное отношеніе къ дѣлу, стоитъ только начинающему задавать столько пьесъ за разъ и до тѣхъ поръ, пока заучиваніе ихъ наизусть не сдѣлается для него невозможнымъ; занимать его временно игрой пьесъ въ четыре руки или съ аккомпаниментомъ, которыя наизусть заучиваются трудно, потому что онѣ не содержатся вполнѣ ни въ одной партіи; наконецъ, можно не все заставлять выучивать наизусть и слѣдить за тѣмъ, чтобы ни одна, даже самая незначительная, нота не измѣнялась въ игрѣ, въ противномъ же случаѣ, при малѣйшемъ уклоненіи, заставлять ученика снова обращаться къ нотамъ; даже, въ крайнемъ случаѣ, можно въ менѣе законченныя пьесы, уже почти заученныя наизусть быстро запоминающимъ ученикомъ, вводить письменно то одно, то другое измѣненіе, которыя принуждаютъ ученика каждый разъ всматриваться въ ноты. Короче, проницательный и внимательный учитель всегда найдетъ средства и способы къ отклоненію злоупотребленія способностью, которая доставляетъ очевидныя выгоды и неисчислимыя преимущества для каждаго занимающагося музыкой, но въ особенности для композитора. Высшая свобода, сила, задушевность исполненія, равно какъ и дирижированіе недостижимы, пока человѣкъ скованъ нотами. Трудно представить себѣ, чтобы можно было усовершенствоваться въ композиціи и импровизаціи безъ твердой памяти.

Игра и пѣніе наизусть не только укрѣпляютъ способность слуха, заставляя насъ запечатлѣвать въ памяти отдѣльныя отношенія тоновъ и находить ихъ снова по внутреннему представленію, но они дѣлаютъ насъ способными представлять себѣ живѣе цѣлыя музыкальныя пьесы, со стороны ихъ внутренней связи. Сюда относится и третье средство, въ особенности способное изощрять внимательность, поддерживать внутреннюю напряженность ученика, пріучать его къ необходимой рѣшимости въ каждое мгновеніе и доставляющее цѣлостное и широкое пониманіе, безъ котораго никогда нельзя проникнуть въ сущность искусства или его произведенія. Средство это—частая игра и пѣніе съ листа, въ особенности въ четыре руки или съ сопровожденіемъ какаго нибудь инструмента, и именно сразу въ надлежащемъ (или почти въ надлежащемъ) темпѣ. Учитель долженъ напередъ пояснить ученику, что главная задача прежде всего заключается въ томъ, чтобы доводить пьесу до конца безъ остановки, безъ замедленія въ темпѣ, что непозволяется ни обдумываніе, ни повтореніе, ни возвращеніе къ пропущенному, но что глазъ долженъ спѣшить впередъ, и исполненіе должно слѣдовать безусловно за взглядомъ. Только это требуется въ данномъ случаѣ отъ ученика, и учитель долженъ непремѣнно настоять на этомъ требованіи, въ особенности же при игрѣ вмѣстѣ, онъ долженъ безостановочно идти впередъ; съ другой стороны, для успокоенія ученика, слѣдуетъ представить ему, что при такихъ обстоятельствахъ съ него снимается отвѣтственность за ошибки въ частностяхъ, за пропуски и т. д. Первыя попытки бываютъ часто весьма плохи, даже кажутся смѣшными для того, кто не обдумываетъ, сколько силъ должны совокупно дѣйствовать въ такихъ исполненіяхъ; но если учитель ведетъ дѣло надлежащимъ образомъ, то успѣхъ и польза обнаруживаются съ неожиданной быстротой.

Само собою разумѣется, что, рядомъ съ этими упражненіями, какъ можно старательнѣе изучаются другія пьесы, которыя и должны считаться главными предметами преподаванія, что для игры съ листа избираются болѣе легкія пьесы и что, если какая нибудь пьеса уже нѣсколько разъ разбиралась съ листа, то ее затѣмъ заботливо разучиваютъ. Въ такомъ случаѣ и тѣ невыгоды, которыя могутъ соединяться съ игрою съ листа, привычка къ поверхностности, неточности и т. д., вѣрно устраняются.

Наконецъ, есть еще одно, наиболѣе плодотворное, средство къ возможному одушевленію и возвышенію музыкальной способности, средство, которое не слѣдуетъ подавлять и преслѣдовать, а, напротивъ, всѣми силами поощрять, я говорю о самоизобрѣтательности, на бумагѣ ли или за фортепіано. Какъ часто учители и родители бранятъ юнаго воспитанника, когда онъ предается своимъ попыткамъ, въ изслѣдованіи и подбираніи тоновъ за инструментомъ! Какъ часто—мы уже выражали свое сожалѣніе объ этомъ выше!—долженъ онъ выслушивать, что это безплодныя фантазіи и что упражненія пальцевъ гораздо полезнѣе. Какъ часто первые письменные опыты его отвергаются съ пренебреженіемъ, какъ часто выставляется передъ нимъ его бездарность, или по крайней мѣрѣ вѣроятность недостатка въ немъ таланта, указывается ему совершенно другое, ему буд-

то бы предназначенное, направленіе жизни, и это съ цѣлью уничтожить въ немъ безполезныя мечты и стремленія. Богато одаренному такія нападки стѣснительны, а на менѣе одареннаго они слишкомъ часто дѣйствуютъ разрушительно. Не слѣдуетъ никого сманивать на путь композитора; кого не призываетъ неотразимый внутренній голосъ, тотъ не имѣетъ ручательства за успѣхъ. Но не слѣдуетъ также и мѣшать высочайшей и плодотворнѣйшей формѣ, въ которой можетъ развиться и усовершенствоваться способность къ музыкѣ.

Впрочемъ, при возбужденіи и руководствѣ къ самоизобрѣтательности, даже при обученіи композиціи, вовсе не слѣдуетъ имѣть въ виду изъ каждаго ученика сдѣлать композитора, или даже замѣчательнаго композитора, для этого у многихъ не окажется призванія и силы. Но ни для одного изъ этихъ непризванныхъ такое побужденіе не останется безплоднымъ, оно у всѣхъ проявится благодѣтельно, такъ какъ оно доставляетъ имъ самостоятельное пониманіе и вмѣстѣ съ тѣмъ болѣе ясный взглядъ и бо́льшую внутреннюю глубину. Такъ всѣ мы съ дѣтства упражняемся въ литературныхъ работахъ, даже въ стихотворствѣ. Развѣ имѣется при этомъ въ виду изъ всѣхъ насъ образовать писателей или поэтовъ? Нисколько. Но нѣтъ сильнѣе средства для развитія ума и полнаго совладанія съ его органомъ, языкомъ, чѣмъ выработка собственныхъ представленій и мыслей. Насколько-же сильнѣе должно примѣняться это средство въ музыкѣ, которой не предшествуетъ такое обширное предварительное образованіе, какое дается на долю мышленія и писанія непосредственною жизнью, въ формѣ постояннаго размышленія и разговора, съ самаго ранняго дѣтства!

ГЛАВА ПЯТАЯ.

Предметы музыкальнаго преподаванія и распредѣленіе ихъ по времени.

Чему должно учить? и какая истинная пора для всякаго ученія? Вотъ вопросы насущной важности, какъ въ самомъ общемъ, такъ и въ самомъ частномъ смыслѣ, которые неминуемо должны вызывать благомыслящихъ родителей и учителей на серьезное размышленіе, коль скоро они твердо рѣшились доставить ввѣренному имъ юношѣ музыкальное образованіе. Также и для того, кто самъ занимается музыкою, поставленные выше во-

просы составляютъ предметъ первой важности. Мы разсмотримъ, для уясненія покрайней мѣрѣ важнѣйшихъ моментовъ, всѣ отношенія занимающихся музыкою—къ своему предмету.

Прежде всего слѣдуетъ устранить одинъ злой и сильно распространенный предразсудокъ. При вопросѣ, чему должно обучать въ музыкѣ, обыкновенно, и въ особенности многіе учители, дѣлаютъ различіе между тѣми, кто спеціально посвящаетъ себя музыкѣ, и тѣми, кто имѣетъ въ виду только свое удовольствіе или обучается музыкѣ, какъ предмету входящему въ составъ общаго образованія, однимъ словомъ, различаютъ будущихъ людей профессіи отъ диллетантовъ По увѣренію дѣлающихъ такія различія, одни должны быть образованы основательно, для другихъ же достаточно и поверхностнаго, менѣе основательнаго преподаванія.—Это одно изъ самыхъ ошибочныхъ и вредныхъ различій, какія только могутъ встрѣчаться въ какомъ либо ученіи. Только возможно основательное воспитаніе истинно плодотворно, скажу болѣе: основательное воспитаніе есть въ тоже время и самое легкое и наименѣе требующее времени. Чтобы убѣдиться въ этомъ, нужно только имѣть вѣрное понятіе объ основательности, разумѣть подъ нею не ложно смѣшиваемый съ нею педантизмъ, который заботится о безполезныхъ мелочахъ и частностяхъ (и который, поэтому, одинаково безплоденъ и вреденъ, какъ для спеціалиста, такъ и для диллетанта), а изученіе, проникающее въ сущность предмета, обниманіе мыслью всего существеннаго, постоянное, основанное на пониманіи дѣла, развитіе каждой формы, каждаго положенія изъ другаго, такъ чтобы каждое предъидущее положеніе вело за собою послѣдующее, каждое послѣдующее подготовлялось и облегчалось предъидущимъ. Между воспитаніемъ диллетанта и художника есть только одна разница, состоящая въ томъ, что диллетантъ прерываетъ дальнѣйшее музыкальное развитіе свое раньше, когда ему угодно, потому что силы его главнымъ образомъ направляются въ другую сторону, что и до этого момента онъ не бываетъ въ состояніи посвящать всю свою силу музыкѣ, а вслѣдствіе того и не очень быстро успѣваетъ въ ней; между тѣмъ какъ будущій художникъ всю свою силу посвящаетъ своему предмету, постоянно идетъ впередъ до тѣхъ поръ, пока только позволяютъ его способности и обстоятельства.

Возвратимся къ нашему главному вопросу. Чему должно учить и какое истинное время для каждаго рода изученія?

Пѣніе.

Мы сказали прежде, что каждый по возможности долженъ учиться музыкѣ; теперь мы говоримъ: каждый по возмож-

ности долженъ учиться пѣнію. Пѣніе—это наша дѣйствительная, истинная, собственно человѣческая музыка; голосъ есть нашъ собственный, врожденный инструментъ, скажу болѣе, онъ живой симпатическій органъ нашей души. Все, что живетъ въ нашей душѣ, что мы чувствуемъ и переживаемъ,—все это въ дѣйствительности выражается голосомъ и пѣніемъ, какъ мы можемъ наблюдать у самыхъ маленькихъ дѣтей; въ немъ живетъ самая ранняя поэзія нашего дѣтства, оно служитъ вѣрнымъ спутникомъ нашего чувства до дряхлой старости. Если музыка, собственно въ пѣніи, сочетается съ словомъ, и даже съ словомъ истиннаго поэта, то въ этой совокупности обоихъ искусствъ проявляется самая тѣсная связь духа и чувства, единство обоихъ, вся сила человѣческаго бытія, производящія на поющаго и на слушающаго то чарующее впечатлѣніе, которому юношескіе народы не совсѣмъ несправедливо приписывали волшебную силу и которое, смягченное и, вслѣдствіе того, быть можетъ, еще болѣе благодѣтельное, испытываемъ и всѣ мы на себѣ самихъ и на ближнихъ нашихъ.

Пѣніе есть дѣйствительнѣйшее сокровище каждаго; оно образуетъ вмѣстѣ съ тѣмъ сильную, прочную, наиболѣе сближающую людей между собой, въ общественной жизни, связь, начиная отъ веселой и добродушной народной или круговой пѣсни и кончая совокупной художественной дѣятельностью хоровыхъ массъ, соединяющихся для торжественнаго исполненія художественныхъ произведеній. При распространеніи охоты и способности къ пѣнію въ возможно большемъ числѣ отдѣльныхъ лицъ, благоговѣніе въ нашихъ церквахъ становится назидательнѣе, наши народныя празднества и увеселенія—нравственнѣе и одушевленнѣе, наши общества—оживленнѣе и воспріимчивѣе къ художественнымъ наслажденіямъ, вся наша жизнь—возвышеннѣе и отраднѣе. И эти отдѣльныя лица чувствуютъ себя въ обществѣ родственнѣе, участнѣе, достойнѣе и полезнѣе, если они въ состояніи присоединить и свой голосъ къ пѣнію другихъ.

Для музыканта, а въ особенности для композитора, пѣніе есть почти незамѣнимое и необходимое средство, чтобы основательно знакомиться и усвоивать себѣ тончайшія, глубочайшія, сокровеннѣйшія стороны музыкальнаго искусства. Ни одинъ инструментъ не можетъ замѣнить намъ пѣніе, извлекаемое собственною душою изъ собственной груди, мы не можемъ глубоко чувствовать какой нибудь интервалъ или мелодію, не можемъ глубже проникать, какъ въ собственную душу, такъ и въ душу слушателя, иначе, какъ посредствомъ одушевленнаго пѣнія.

Пѣть слѣдуетъ, поэтому, всякому любящему музыку и рѣшительно каждому музыканту, у котораго есть хоть какой нибудь голосъ. И относительно времени пѣніе должно быть первымъ упражненіемъ, оно должно начинаться въ самой ранней

юности, отъ третьяго до пятаго года, или раньше—только не въ формѣ преподаванія. Пѣніе матери, манящее къ подражанію, дѣтскіе хороводы—вотъ первая естественная школа пѣнія, которая какъ бы напрягаетъ и приводитъ въ колебаніе струны души, безъ нотъ и ученья, по доброй волѣ, прямо изъ головы, на слухъ. Настоящее воспитаніе должно начаться только на второй ступени жизни, между седьмымъ и четырнадцатымъ годами, но тогда уже можетъ начаться несомнѣнно, если не препятствуетъ ему болѣзненность или слабость организма.

Прежде всего и наиболѣе важно, для музыкальнаго образованія вообще и пѣнія въ особенности, безъ сомнѣнія, хоровое пѣніе, а равно и подготовка къ нему. Въ хоровомъ пѣніи находитъ себѣ полное и звучное выраженіе все, общее всѣмъ или многимъ (народу, общинѣ, собранію товарищей съ опредѣленною цѣлью, или въ опредѣленномъ настроеніи), въ хоровомъ пѣніи принимаютъ участіе одновременно многіе, масса людей, ихъ связываетъ единство и братскій союзъ. Въ общемъ дѣлѣ теряется всякая слабость, своенравіе, произволъ, тщеславіе, гордость, словомъ все, чѣмъ такъ часто сопровождается всякое единичное исполненіе и особенно пѣніе—соло. Хоръ въ нашемъ искусствѣ есть истинный голосъ народа, какъ во храмѣ голосъ вѣрующихъ, онъ же для композитора долженъ служить «голосомъ божіимъ», если ему приходится выражать голосъ божій. И, наконецъ: для хора наименьшую важность имѣетъ вопросъ о достаточности голосовыхъ средствъ, о которыхъ такъ приходится заботиться учителямъ пѣнія, разработывающемъ голоса—соло; тысячи голосовъ, которыхъ средства оказываются весьма сомнительными для пѣнія соло, соединяются здѣсь совершенно равноправно. Пусть только составители хоровъ не теряются въ безпрестанныхъ повтореніяхъ разученнаго, но пусть дѣлаютъ они хоры свои способными пѣть все прямо или послѣ только короткаго подготовленія.

Что касается, впрочемъ, этого основательнаго, но часто съ слишкомъ большою заботливостью взвѣшиваемаго вопроса о голосовыхъ средствахъ, то мы должны прибавить, что положительно большинство людей имѣетъ достаточно голоса, чтобы пѣть и съ успѣхомъ достигать музыкальнаго образованія. Даже значительные голоса встрѣчаются гораздо чаще, чѣмъ обыкновенно полагаютъ; недостатокъ не въ природныхъ способностяхъ, но въ такихъ людяхъ, которые бы съ вниманіемъ и умѣніемъ открывали, воспитывали и разработывали ихъ. Между тѣмъ, если и не въ каждомъ имѣется настолько способности и призванія, не каждый имѣетъ счастіе достигнуть въ пѣніи особенныхъ результатовъ, то слѣдуетъ, съ другой стороны, подумать, что даже съ незначительными голосовыми средствами можно производить

значительное, глубоко отрадное впечатлѣніе, если только въ пѣніи обнаруживаются чувство, художественное образованіе и глубокое пониманіе дѣла. Кто не почувствуетъ себя удовлетвореннымъ, если, при умѣренныхъ голосовыхъ средствахъ и умѣренномъ трудѣ, ему удается достигнуть умѣнія тронуть насъ пѣніемъ какой нибудь задушевной или веселой пѣсни, или принимать дѣятельное участіе въ хоровомъ пѣніи, въ совокупномъ публичномъ исполненіи? Насколько затѣмъ полезно продолжать образованіе голоса и пѣнія, должно рѣшаться особо въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ. Отъ композиторовъ, дирижеровъ и высшихъ учителей требуется непремѣнно полное знаніе искусства пѣнія (хотя и не такой обработки голоса и виртуозности, какія необходимы пѣвцу), хотя бы даже какой нибудь органическій недостатокъ дѣлалъ невозможнымъ для нихъ всякій высшій успѣхъ въ качествѣ практическаго пѣвца. Именно, композитору, который не изучалъ спеціально пѣнія и по возможности не упражнялся въ немъ, трудно будетъ хорошо писать для пѣнія, трудно будетъ усвоить себѣ болѣе тонкую музыкально-словесную декламацію, даже, онъ никогда не совладаетъ съ живымъ голосоведеніемъ, совершенно отличнымъ отъ просто вѣрнаго (отвлеченнаго) голосоведенія, и никогда не будетъ твердъ въ немъ.

Игра на фортепіано.

Послѣ пѣнія заслуживаетъ наибольшаго сочувствія, и дѣйствительно пользуется ею у насъ, именно игра на фортепіано. Фортепіано изъ всѣхъ инструментовъ (кромѣ трудно доступнаго органа) единственный, на которомъ могутъ быть представлены мелодія и гармонія, сплетеніе различныхъ одновременно соединенныхъ голосовъ, въ большомъ звуковомъ богатствѣ и почти безъ всякаго ограниченія. Вмѣстѣ съ тѣмъ оно отлично приспособляется къ сопровожденію пѣнія и къ дирижированію. Благодаря всѣмъ этимъ преимуществамъ, со времени Себ. Баха по нынѣ, для одного этого инструмента художественныхъ произведеній написано больше, нежели для всѣхъ другихъ инструментовъ въ совокупности. Большая часть пьесъ для пѣнія написана съ сопровожденіемъ фортепіано или съ сопровожденіемъ другихъ инструментовъ, перекладываемомъ на фортепіано; органныя сочиненія большею частью исполнимы на немъ безъ измѣненій, всѣ признанныя пьесы изъ области квартетной или оркестровой музыкѣ дѣлаются доступными для играющихъ на фортепіано въ аранжировкѣ. Слѣдовательно, ни одна отрасль исполненія не можетъ обѣщать столь богатыхъ плодовъ, какъ игра на фортепіано, и должно сознаться, что безъ нея врядъ ли было бы мыслимо, или покрайней мѣрѣ достигалось съ большимъ трудомъ, столь распространенное нынѣ знакомство съ музыкальной литературой, столь плодотворное и глубокое проникновеніе въ нашъ художественный міръ.

Композиторъ едва-ли можетъ совершенно обойтись безъ этого инструмента, частью на основаніи вышеизложенныхъ причинъ, частію потому, что ни одинъ другой инструментъ не способенъ въ такой степени къ плодотворному фантазированію и къ провѣркѣ многоголосныхъ сочиненій. Одинаково важно оно и для дирижера и для учителя пѣнія. Даже слабая сторона этого инструмента служитъ на пользу общему музыкальному образованію и цѣлямъ композитора въ особенности. Фортепіано уступаетъ именно смычковымъ и духовымъ инструментамъ по глубинѣ и силѣ тэмбра, по способности тянуть звукъ долго и съ одинаковою или даже возрастающею силою, сливать два или болѣе тоновъ другъ съ другомъ, или также связывать ихъ какъ можно тѣснѣе, скользя изъ одного тона въ другой (что такъ хорошо достигается смычковыми инструментами). Оно не даетъ уху полнаго насыщенія, его мелодія, въ сравненіи съ мелодіей на духовыхъ или смычковыхъ инструментахъ, нѣкоторымъ образомъ безцвѣтна, фортепіанная аранжировка относится къ оркестровой пьесѣ какъ рисунокъ къ раскрашенной картинѣ. Поэтому-то именно, фортепіано больше возбуждаетъ къ дѣятельности внутреннюю творческую силу играющаго и слушающаго, посредствомъ которой они мысленно дополняютъ, обводятъ красками, облекаютъ въ болѣе чувственную форму то, что выражается инструментомъ только въ видѣ несовершеннаго намека; этимъ будитъ оно и питаетъ нашу фантазію и находитъ чрезъ нее духовный путь въ наше сердце, тогда какъ другіе инструменты сильнѣе захватываютъ, возбуждаютъ и удовлетворяютъ прежде всего наши чувства и этимъ болѣе чувственнымъ путемъ дѣйствуютъ на наше ощущеніе и будятъ его, быть можетъ, чувственно сильнѣе, но за то духовно менѣе плодотворно. Это, можетъ быть, и есть главная причина, дѣлающая фортепіано первымъ орудіемъ духовнаго образованія, въ особенности для композиторовъ, между тѣмъ какъ другіе инструменты легко поглащаютъ занимающагося ими, вовлекая его въ свои особенности, такъ что онъ пишетъ только для одного этого инструмента или даже разсматриваетъ и трактуетъ другіе музыкальные органы съ точки зрѣнія этой, чуждой имъ, формы и чрезъ то впадаетъ въ одностороннюю манеру.

Для перваго начала фортепіано имѣетъ, наконецъ, еще то преимущество, что оно (предполагая вѣрный строй) представляетъ ученику чистые тоны и легкое, наглядное обозрѣніе системы тоновъ на клавіатурѣ.

Однако, въ этомъ именно и заключается, съ другой стороны, вредное свойство инструмента, которое можетъ угрожать или

даже противодѣйствовать результатамъ всякаго музыкальнаго образованія. И къ сожалѣнію должно признаться, что въ наше время случается чаще, чѣмъ когда либо, что этимъ сомнительнымъ свойствомъ формально спекулируютъ и, ради внѣшней выгоды, строятъ на немъ совершенно ложные методы образованія и преподаванія, вслѣдствіе кажущагося успѣха которыхъ лучшая, направленная на истинное образованіе въ искусствѣ, дѣятельность другихъ учителей является для людей несвѣдущихъ часто въ ложномъ, невыгодномъ свѣтѣ.

Именно, фортепіано имѣетъ готовые, опредѣленные тоны, а потому на немъ, болѣе чѣмъ на какомъ либо другомъ инструментѣ, возможно разъигрывать безъ слуха, безъ внутренняго участія, даже достигать значительной механической бѣглости. Какъ часто встрѣчаются искусные піанисты, которые, по недостатку развитія способности слуха, неспособны пропѣть вѣрно и чисто или представить себѣ рядъ тоновъ, которые не имѣютъ никакаго опредѣленнаго понятія о томъ, что они играютъ, которые въ сущности даже не слышатъ этого опредѣленно! Можно было бы назвать многихъ бравурныхъ піанистовъ, для которыхъ остается окончательно закрытымъ художественный смыслъ простенькой пьесы, а поэтому они и исполняютъ одинаково тщеславно и кокетливо какъ важное, главное, такъ и все мелкое, второстепенное, но безъ участія души, безъ удовольствія для себя, не возбуждая и въ слушателяхъ участія къ произведенію и удовольствія, вызывая одно только безплодное удивленіе своей технической ловкости! И какъ глубоко проникло въ область искусства это извращеніе его въ мертвую технику! Кто имѣетъ случай наблюдать многихъ, занимающихся музыкою, и ихъ учителей, тотъ невольно замѣчаетъ, что теперь, особенно въ большихъ городахъ, гоняющихся за одной пустой модой, большинство учащихся на фортепіано вводится въ заблужденіе и что учители по большей части сами не знаютъ, что должно требовать отъ ученика, или же въ нихъ не хватаетъ духа серьезно проводить свою методу въ разрѣзъ съ стремленіемъ моды, съ заманчивыми примѣрами и выгодами другихъ. И здѣсь вспомогательнымъ, пополняющимъ образованіе, средствомъ оказывается у п р а ж н е н і е в ъ п ѣ н і и, а именно в ъ х о р о в о м ъ п ѣ н і и. У кого слухъ и ощущеніе пробудились и образовались въ пѣніи, для того одушевляется отвлеченная игра тонами на фортепіано, тотъ слышитъ въ звукахъ инструмента то, что прежде ускользало отъ его пониманія. Фортепіано становится для него воплощеннымъ, а не только воображаемымъ — пѣніемъ, и никогда не можетъ въ глазахъ его унизиться до орудія простаго брянчанья.

Если нельзя ни ожидать вѣрнаго преподаванія отъ всѣхъ учителей, ни надѣяться на хорошій выборъ учителей для всѣхъ

учениковъ, то есть, однакоже, одинъ достаточно вѣрный пріемъ, помощью котораго можно надѣяться избѣгнуть распространеннаго зла. Слѣдуетъ только обращать все вниманіе на занятіе, предлагаемое ученику, пусть самъ учащійся, а въ необходимомъ случаѣ и его воспитатели, серьезно требуютъ отъ учителя, чтобы онъ давалъ ученику дѣльныя занятія, или, если этого нельзя достигнуть, пусть, не теряя времени, обращаются къ другому, преданному искусству, учителю.

Уже выше было сказано, что фортепіано обладаетъ чрезвычайно богатой литературой, частью спеціально посвященой ему, частью арранжированной для него. Разумѣется (ничего не можетъ быть яснѣе и естественнѣе), что главная задача воспитанія должна заключаться въ ознакомленіи ученика со всѣми этими произведеніями, ученикъ долженъ побѣдить всѣ представляемыя ими трудности и принять всю литературу въ себя. Для этого потребна техническая бѣглость, извѣстныя упражненія пальцевъ и этюды. Но все это очевидно только средства къ цѣли; въ нихъ не слѣдуетъ допускать ни малѣйшаго упущенія, но требуемое можетъ быть достигнуто дальнѣйшимъ или ближайшимъ путемъ, необходимыя упражненія могутъ быть сведены на нѣкоторые основные пріемы или распространяться на второстепенныя, случайныя отрасли и, при недостаткѣ методическаго взгляда, разрастаться до безконечности. Мы не можемъ не замѣтить, что именно въ послѣднее время заблужденіе это распространилось необыкновенно и завалило насъ б е з ч и с л е н н ы м ъ м н о ж е с т в о м ъ этюдовъ. Всякій извѣстный учитель, каждый изъ нашихъ безчисленныхъ виртуозовъ считаетъ необходимымъ написать нѣсколько дюжинъ этюдовъ, посредствомъ которыхъ изучается тотъ или другой фокусъ для пальцевъ. И, такъ какъ для составленія благозвучнаго этюда, въ сущности достаточно только изобрѣтенія или выработки какой нибудь фигуры и не много композиторской рутины, такъ какъ въ этюдѣ цѣнится уже высоко самый незначительный намекъ на вдохновеніе, потому что въ сущности вѣдь онъ не болѣе какъ этюдъ, такъ какъ, наконецъ, каждое такое собраніе этюдовъ достаточно обезпечивается блестящею игрою автора или извѣстностью его въ публикѣ, то никто не въ состояніи опредѣлить границу писанію и покупанію этюдовъ и указать, откуда ученику взять время, чтобы совладать хотя бы съ одними лучшими и наиболѣе уважаемыми этюдами, не говоря уже объ изученіи самихъ художественныхъ произведеній, составляющемъ собственно цѣль всѣхъ занятій.

Этимъ даже и для не свѣдущаго въ музыкѣ указывается признакъ отличія хорошаго преподаванія отъ ошибочнаго (въ данномъ отношеніи).

С е б а с т і а н ъ Б а х ъ и Г э н д е л ь, І о с и ф ъ Г а й д н ъ,

Моцартъ и *Бетховенъ* — вотъ художники, которымъ мы обязаны многочисленными и великими художественными произведеніями для фортепіано; изъ всѣхъ ихъ наиболѣе выдаются Бахъ и Бетховенъ, достигшіе на этомъ поприщѣ высшей степени, одинъ въ прежнее, другой въ наше время. Вслѣдъ за ними надо назвать: Дуссека, Вебера, Гуммеля, Мендельсона, Шопена, Р. Шумана, Ст. Геллера, Литольфа, Листа и нѣкоторыхъ другихъ. Мы воздерживаемся отъ болѣе подробнаго перечисленія композиторовъ, такъ какъ настоящій учебникъ не имѣетъ цѣлью дѣлать оцѣнку или даже выступать противъ личностей. О высшемъ, рѣшительно преобладающемъ значеніи первыхъ пяти названныхъ художниковъ не станетъ спорить ни одинъ свѣдущій въ искусствѣ; даже, если бы кто захотѣлъ придавать тому или другому художнику равное съ ними или даже высшее значеніе, то и это не унизило бы высокаго значенія названныхъ художниковъ. Вообще мы можемъ избавить себя отъ всякаго распредѣленіе художниковъ по *степени* ихъ достоинства, ибо такое распредѣленіе относительно духовной дѣятельности можетъ быть только самое условное.

На основаніи выше сказаннаго мы можемъ поставить условіемъ хорошаго обученія на фортепіано, чтобы произведенія названныхъ пяти композиторовъ *) составляли главнѣйшую и преобладающую задачу преподаванія. Сколько именно упражненій для пальцевъ и рукъ, вообще побочныхъ занятій, найдетъ нужнымъ учитель для каждаго ученика, невозможно опредѣлить вообще, а предоставляется усмотрѣнію учителя. Отъ учителя же, который не вводитъ своихъ учениковъ въ эти произведенія и изученіе ихъ не ставитъ главною задачей и цѣлью преподаванія, коль скоро это съ увѣренностью можетъ быть сдѣлано, если это легко позволяетъ время преподаванія, — отъ такаго учителя, мы высказываемъ это безъ обиняковъ, нельзя ждать истинно-художественнаго образованія, какъ бы искусно и заботливо онъ ни исполнялъ другіе моменты своей обязанности.

---

*) Относительно Себаст. *Баха* слѣдуетъ непремѣнно предостеречь учителя, чтобы онъ не давалъ юнымъ ученикамъ играть тотчасъ „Wohltemperirtes Clavier" *Баха* и не убѣждалъ ихъ и себя, что все, написанное этимъ великимъ композиторомъ — иногда только для минутныхъ цѣлей преподаванія и т. д. — имѣетъ одинаковую важность. Манера Баха стоитъ не такъ близко къ стилю нашего времени, чтобы можно было, для перваго знакомства съ нимъ, выбирать первую попавшуюся пьесу его. Такое отношеніе къ Баху и особенно столь часто встрѣчающееся навязываніе ученикамъ вышеназваннаго сочиненія его, навѣрное больше отклонило почитателей искусства отъ великаго мастера нежели возбудило расположеніе къ нему. Даже при самомъ высокомъ уваженіи къ нему мы не боимся другую часть его сочиненій (именно танцы) назвать отжившею и устарѣвшею. Но проницательный учитель въ 6 *préludes pour les commençans*, въ *inventions* и отдѣльныхъ фантазіяхъ, именно въ англійскихъ и другихъ *сюитахъ*, между *прелюдіями*, *сарабандами*, *жигами* и т. д. найдетъ богатый выборъ пьесъ, наиболѣе увлекательныхъ, не старѣющихся, бо-

Учители, которые занимаютъ своихъ учениковъ модными танцами и тому подобными забавами, аранжировками изъ любимыхъ оперъ и т. д., совершенно не достойны довѣрія тѣхъ, кто ищетъ истинно художественнаго образованія. Поэтому не слѣдуетъ выбирать ни одного учителя, не справившись въ точности о предметахъ его преподаванія.

Обученіе игрѣ на фортепіано можетъ безъ всякаго сомнѣнія начинаться рано, на седьмомъ или восьмомъ году, или еще раньше, даже когда рука не въ состояніи еще брать октаву. Существуютъ также довольно хорошія сочиненія, именно Гайдна и Моцарта, которыя и въ такіе ранніе годы съ любовью воспринимаются юношествомъ, надо только, чтобъ учитель умѣлъ сдѣлать изъ нихъ надлежащій выборъ.

Композиція.

Третій предметъ общаго музыкальнаго образованія составляетъ *изученіе теоріи композиціи*. Безъ этого изученія невозможно глубоко проникнуть въ сущность его произведеній, достигнуть богатаго развитія музыкальной способности. Если оно предпринимается съ толкомъ, то *каждый шагъ впередъ* вознаграждается *болѣе яснымъ пониманіемъ* и *болѣе высокимъ наслажденіемъ* даже и для того, кто, не надѣленный высокимъ талантомъ, не избираетъ себѣ композиторскаго поприща.

Этотъ важный предметъ тѣмъ тщательнѣе долженъ быть взвѣшенъ, чѣмъ темнѣе и ошибочнѣе распространенныя о немъ представленія.

Музыка, какъ показано уже и въ этой книги, представляетъ совокупность безчисленныхъ, съ одной стороны въ высшей степени разнообразныхъ и разнородныхъ, съ другой—многоразлично связанныхъ и слитыхъ другъ съ другомъ образовъ. Что касается произведеній, можно и безъ всякой предварительной под-

---

лѣе близкихъ къ нашему пониманію и стилю и вмѣстѣ съ тѣмъ составляющихъ переходъ къ другимъ произведеніямъ, и этимъ будетъ въ состояніи достигнуть расположенія и истиннаго образованія своихъ учениковъ. Здѣсь можно бы рекомендовать по достоинству *изданіе сочиненій Баха для фортепіано*, сдѣланное *Петерсомъ* въ *Лейпцигѣ*, пока не окончено большое *изданіе полнаго собранія сочиненій Баха*, предпринятое обществомъ „Bachgesellschaft". Какъ *предварительная школа*, для введенія изъ нашего времени и пріемовъ въ столь существенно отличный стиль Баха и для перваго образованія въ полифонической игрѣ, авторомъ изданы избранныя пьесы Баха «*Auswahl aus Seb. Bach's Kompositionen*» для фортепіано (у Challier въ Берлинѣ, 2 изд.).

Относительно *Гэнделя*, который, впрочемъ, сдѣлалъ меньше для фортепіано, имѣетъ силу тоже предостереженіе. Для сдѣлавшихъ нѣкоторые успѣхи рекомендуются *шесть фугъ и одно капричіо*, изданныя *Траутвейномъ* въ *Берлинѣ*.

готовки восприинмать отъ нихъ болѣе поверхностное или болѣе глубокое впечатлѣніе и лишь съ поверхностнымъ музыкальнымъ образованіемъ до извѣстной степени понимать и передавать ихъ. Но понять ихъ вполнѣ, вполнѣ проникнуть въ нихъ, обнять все ихъ содержаніе—значитъ: схватить каждую отдѣльную черту произведенія и общую ихъ совокупность. Относительно большаго произведенія, въ которомъ соединяются самымъ многоразличнымъ образомъ, въ самыхъ разнообразныхъ художественныхъ формахъ, различные голоса, въ которомъ каждая его кантилена имѣетъ свой ритмъ, свой ходъ тоновъ, въ каждомъ тонѣ дѣйствуютъ совокупно опредѣленное отношеніе къ тонамъ другаго голоса, самыя различныя степени движенія, степени силы, способы исполненія,—относительно такаго произведенія всякій сознается, что безъ изученія невозможно никакое пониманіе, и что это изученіе, чтобы быть удовлетворительнымъ, должно быть необходимо систематическимъ и методически послѣдовательнымъ.

Можно было бы подумать, что за такое расчлененіе искусства въ существующихъ его произведеніяхъ возможно взяться безъ упражненія въ музыкальномъ сочиненіи. Въ такомъ случаѣ пришлось бы выносить чрезмѣрное бремя частностей, притомъ же далеко не исчерпывая задачи, ибо искусство способно къ постоянному созиданію все новыхъ и новыхъ формъ и комбинацій.

Вѣрнѣе, плодотворнѣе, слѣдовательно, приняться самому за дѣло, самому научиться создавать музыкальные образы, освоиться съ способомъ и ритмомъ возникновенія произведеній, такъ чтобы ясно понимать все существующее и все вновь появляющееся, ибо такимъ образомъ будетъ схвачена суть ихъ существованія, будутъ извѣстны способъ и причина ихъ возникновенія,—это то именно и доставляетъ ученіе о музыкальномъ сочиненіи. Оно одно даетъ намъ не абстрактныя мысли объ искусствѣ, не только поверхностное понятіе о его произведеніяхъ, не нѣкоторые объединенныя мертвыя части, но все цѣлое, со всѣми его частностями и въ его единствѣ, матерію и духъ, форму и содержаніе, и все это опять таки въ единствѣ, составляющемъ суть истиннаго искусства.

Мы имѣемъ право присовокупить (на основаніи богатаго опыта надъ учениками всякаго возраста и пола), что ученіе о композиціи, не требуя чрезмѣрной потери времени, положительно вознаграждаетъ потраченные труды, даже для любителя искусства, даже для лицъ, одаренныхъ только ограниченною способностію, или которымъ обстоятельства непозволяютъ дальнѣйшаго успѣванія. Уже первыя упражненія въ одноголосномъ сложеніи *) будятъ способность къ мелодіи и даютъ ясное понятіе объ основныхъ формахъ ея, о дѣйствіи ритма, о происхожденіи и образованіи ходовъ и такъ называемыхъ пассажей. Уже одно только весьма легко и быстро постигаемое ученіе о двуголосномъ и дважды двуголосномъ сложеніяхъ, основанныхъ на природной гармоніи, наглядно представляетъ сущность всякой гармоніи и голосоведенія, доставляя даже лицамъ умѣренно одареннымъ пріятныя и возбуждающія задачи; такія познанія могутъ быть пріобрѣтены въ теченіи нѣсколькихъ недѣль, при двухъ урокахъ въ недѣлю и умѣренныхъ занятіяхъ; можно бы остановиться и на этомъ, и трудъ всетаки не будетъ потерянъ. Далѣе, постепенное развитіе гармоніи и болѣе богатаго голосоведенія будетъ имѣть прелесть постоянно разумнаго, полнаго содержанія, совершающагося изъ простѣйшихъ основныхъ формъ и основаннаго на простѣйшихъ законахъ развитія богатаго міра звуковъ. Для того же, кто самодѣятельно приступаетъ къ изученію композиціи, царство тоновъ съ каждою новою чертою проясняется и расширяется, способность къ музыкѣ оживляется, изощряется и углубляется, въ то время какъ съ каждымъ шагомъ, съ каждымъ моментомъ искусства открывается все болѣе и болѣе богатое его содержаніе. Тогда то, съ изученіемъ сопоставленія аккордовъ, искусство начинаетъ принимать все болѣе свободныя и богатыя формы. Всѣ онѣ образуются и поясняются одна изъ другой, одна такъ же легко, какъ другая, пока наконецъ все изученіе не завершается осуществленіемъ ихъ на извѣстномъ инструментѣ или въ пѣніи, примѣненіемъ къ богуслужебнымъ, драматическимъ и инымъ, поставляемымъ нашему искусству извнѣ, цѣлямъ. Изученіе композиціи можетъ быть прервано на всякой ступени съ соотвѣтствующимъ нашему труду успѣхомъ, если заставляютъ обстоятельства, или не хватаетъ у занимающагося внутренняго побужденія идти еще дальше.

*) Авторъ долженъ здѣсь согласоваться съ ходомъ изложенія и тенденціей своего сочиненія „Lehre von der musikalischen Komposition“ (у Брейткопфа и Гэртеля). Приведенная выше выгода отъ изученія на практикѣ композиціи далеко не достигается старымъ ученіемъ о генерал-басѣ и о гармоніи; нехудожественность въ основѣ и въ методѣ, несовершенство, а вслѣдствіе того, неудовлетворительность стараго, отъ времени до времени подогрѣваемаго способа обученія,—авторъ пытался доказать между прочимъ въ ученіи о музыкальномъ сочиненіи, основательнѣе-же и полнѣе въ особомъ сочиненіи: Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit (у Брейткопфа и Гэртеля), какъ это уже задолго до него признавали и высказывали Рейха и всѣ мыслящіе музыкальные теоретики. Только лѣнь нѣкоторыхъ старыхъ, или вовсе не знакомыхъ съ дѣйствительною сущностію композиціи, учителей виновна въ безполезномъ и безплодномъ трудѣ и мученіи, которымъ все еще подвергаются многіе ученики, тщетно надѣющіеся достигнуть, наконецъ, умѣнія свободно сочинять, или хотя болѣе глубокаго пониманія сущности искусства,—пока не истратится на то все время, не убьются, не поблекнутъ въ нихъ охота и естественная способность.

Занятіе композиціей можетъ начаться рано, а у дѣтей съ талантомъ и охотою должно начаться съ раннихъ лѣтъ, но не прежде, чѣмъ достигнута ими нѣкоторая степень образованія и техники на какомъ нибудь инструментѣ—если возможно на фортепіано, — и тѣмъ возвышены расположеніе и способность его къ искусству, а также когда пріобрѣтена уже нѣкоторая степень пониманія и размышленія; нужно покрайней мѣрѣ пройти уже элементарныя упражненія и быть способнымъ духовно и технически къ пониманію и исполненію значительныхъ сочиненій, напр. Моцарта и Гайдна. Болѣе раннее преподаваніе композиціи или становится пустой игрой, или, что еще гораздо вреднѣе, разрушаетъ въ еще слишкомъ несостоятельномъ ученикѣ независимую непосредственную воспріимчивость къ встрѣчающимся ему сочиненіямъ и замѣняетъ въ немъ живое, отрадное для души, занятіе искусствомъ—холоднымъ и безплоднымъ механизмомъ ума. Это одна изъ самыхъ крупныхъ ошибокъ довольно распространенной, во многихъ формахъ, системы совокупнаго преподаванія фортепіано и гармоніи, которая, посредствомъ остроумнаго механизма, внѣшнимъ образомъ, быстро подвигаетъ ученика впередъ, но собственно въ ущербъ его музыкальному чутью, остающемуся не развитымъ и даже подавляемому и умерщвляемому механическою дѣятельностью ума, вызываемою этой системой. Истинная отрада отъ искусства и художественное усовершенствованіе при этомъ подрываются и задерживаются тѣмъ вѣрнѣе, чѣмъ обманчивѣе для посторонняго наблюдателя удовольствіе ученика отъ механическихъ успѣховъ, и первоначальный, необъяснимо быстрый, на первый взглядъ, успѣхъ въ нѣкоторыхъ музыкально-теоретическихъ задачахъ.

Впрочемъ, основное условіе для живаго успѣха въ занятіи композиціей есть развитіе способности представленія касательно тоническихъ и ритмическихъ отношеній, и, наконецъ, тэмбра. Лучшей школой для развитія такой способности служитъ опять таки пѣніе, и именно хоровое пѣніе, если оно ведется методически, съ благоразуміемъ. Тогда изученіе композиціи завершаетъ то, чему положено основаніе посредствомъ пѣнія.

Сказаннаго объ общихъ предметахъ музыкальнаго образованія достаточно. Выборъ какаго нибудь другаго инструмента пусть каждый дѣлаетъ по собственному влеченію и по совѣту понимающихъ дѣло; отъ склонности же и времени каждаго любителя искусства зависитъ и степень знакомства его съ наукой и исторіей искусства. Композиторы и вообще истинно образованные музыканты врядъ ли могутъ воздержаться особенно отъ изученія исторіи, и притомъ не только по книгамъ, но по самимъ художественнымъ произведеніямъ.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Учитель и метода обученія.

Въ достиженіи цѣли музыкальнаго образованія, очевидно, выборъ учителя для желающаго пользоваться преподаваніемъ, а для перваго выборъ методы преподаванія составляютъ предметъ, требующій зрѣлаго размышленія. Такъ многіе родители не знаютъ, какъ поступать въ этомъ случаѣ, такъ многіе искренно желающіе добра учители желали бы исправить свои пріемы и убѣдиться въ ихъ цѣлесообразности, столько учениковъ уже введены въ заблужденіе или совершенно испорчены, благодаря ошибочному выбору учителя или методы, что мы признаемъ обязанностью, не оканчивать настоящей книги, не приведя нѣкоторыхъ указаній на этотъ счетъ. Указанія эти дѣлаемъ мы, чтобы обратить вниманіе на главныя, всѣхъ касающіеся, пункты. Ибо основательное улучшеніе должно быть достигнуто совершенно другимъ путемъ, не помощью книги, а высшимъ образованіемъ учителей и истиннымъ поясненіемъ сущности и потребности музыки. Должность учителя музыки, при могучемъ вліяніи этого искусства на нашу чувственную, духовную, нравственную жизнь — необыкновенно важно. При выборѣ родителямъ слѣдуетъ хорошо обдумать, сколь сильное вліяніе на душу ученика получаетъ онъ, благодаря своему искусству, какъ можетъ онъ облагородить или испортить и опошлить ее, и какъ вредно бываетъ оставлять юную душу пустою, лишая ее вліянія музыки, которая непреодолимо возбуждаетъ чувства и душу. Пошлость, безсмысленность, чувственность, тщеславіе, необуздываемая страстность могутъ быть насаждены и выращены учителемъ музыки, но и въ его же власти пробужденіе и воспитаніе благороднѣйшихъ силъ и настроеній душевныхъ.

Поэтому самымъ важнымъ пунктомъ при выборѣ учителя музыки является разрѣшеніе вопроса: какаго вліянія на нравственную сторону ученика слѣдуетъ отъ него ожидать. За благодѣтельное вліяніе ручается не только его собственная нравственность, но и то высокое и чистое понятіе его объ искусствѣ и степень его дарованія и образованія, помощью котораго онъ переноситъ на ученика свое

собственное воззрѣніе на искусство. Все это должно предварительно зрѣло обдумать, но затѣмъ смѣло и довѣрчиво предоставить полную свободу учителю. Полудовѣріе, вмѣшательство въ преподаваніе только препятствуютъ дѣятельности учителя.

И такъ, въ ближайшемъ отношеніи къ музыкѣ, слѣдуетъ прежде всего разсмотрѣть, какъ понимаетъ учитель свое искусство, что занимаетъ его въ немъ. Исключительный техникъ, занимающійся искусствомъ какъ ремесломъ, способенъ образовать только ремесленника; исключительный раціоналистъ будетъ сообщать холодныя ученія и понятія, легко и вѣрно научитъ техникѣ, но никогда не воспламенитъ сердца одушевляющимъ огнемъ, скорѣе погубитъ его природный пылъ; исключительный человѣкъ чувства возбудитъ, быть можетъ, симпатическое сочувствіе ученика, но не будетъ въ состояніи дать ему прочное образованіе. Искусство не заключается исключительно въ техникѣ, не есть предметъ исключительно разума или чувства. Оно есть выраженіе полнаго человѣка; и только тотъ, кто понимаетъ его такъ, въ его полнотѣ, въ состояніи доставить истинное въ немъ образованіе. Ловкость и знаніе, способное чувствовать сердце и сознательное пониманіе сущности и силы искусства: вотъ необходимыя свойства учителя музыки. Однимъ изъ признаковъ его художественнаго уровня—мы говорили объ этомъ уже выше—служатъ тѣ произведенія, которыми онъ занимается самъ и занимаетъ своихъ учениковъ. Учитель, занимающійся мелкими ничтожными сочиненіями, вмѣсто многочисленныхъ мастерскихъ произведеній нашего искусства, показываетъ этимъ свой низкій уровень и ограниченное понятіе объ искусствѣ. Конечно, есть и такіе учители, которыя держатся хорошихъ произведеній только по авторитету имени, но безъ истинной живой симпатіи къ нимъ, что, конечно, должно оставаться безплоднымъ какъ для нихъ, такъ и для ихъ учениковъ.

Ближайшее, общее свойство, въ которомъ необходимо нуждается учитель музыки, есть способность вліять на умъ и сердце ученика рѣшительно и опредѣленно. Здѣсь недостаточно еще только умѣнія написать самому какую нибудь музыкальную пьесу или хорошо передать ее. Оно можетъ радовать ученика, глубоко волновать и возбуждать его, оно можетъ даже повести его къ удачному подражанію и, наконецъ, къ болѣе или менѣе благородной или счастливой манерѣ, но это одно не можетъ еще привести къ независимости чувства и вѣрному сознанію искусства. Къ этому нужно еще, чтобы учитель не только передавалъ ученику въ исполненіи цѣлыя художественныя произведенія, но чтобы онъ вводилъ его въ нихъ, давалъ возможность созерцать ихъ, понимать во всѣхъ

ихъ частностяхъ и общей связи и сущности цѣлаго. Только ясное сознаніе сущности искусства и содержанія каждаго его произведенія подвигаетъ ученика къ свободному, оригинальному пониманію и выраженію и возводитъ его, въ его собственныхъ трудахъ, на ту высоту, гдѣ индивидуальность художника и сущность искусства вступаютъ въ чистѣйшій союзъ, даетъ его трудамъ стиль. Только такое преподаваніе дѣйствуетъ дальше того круга задачъ, которыя имъ непосредственно пройдены. Если ученикъ понялъ сущность, смыслъ искусства, то онъ будетъ удерживать и проводить его не только въ тѣхъ произведеніяхъ и формахъ, которыя разработаны имъ вмѣстѣ съ учителемъ, но и находить и схватывать его и дальше, во всѣхъ произведеніяхъ, къ которымъ приступитъ и безъ учителя. Эта истинная жизнь въ искусствѣ; — одно это уже ручается, что занятіе искусствомъ не кончится съ окончаніемъ преподаванія, а украситъ собою всю жизнь.

Для этого нужно, со стороны учителя, глубокое пониманіе, широкое знаніе, и въ обоихъ случаяхъ увѣренность и ловкость, помощью которыхъ онъ бы могъ обнять и представить дѣло со всѣхъ сторонъ. Учитель долженъ знать гораздо больше того, чему онъ желаетъ преподавать; онъ долженъ совершенно сродниться съ своимъ предметомъ, быть полнымъ его властелиномъ, чтобы предупреждать всякій вопросъ, даже не высказываемую потребность ученика, и владѣть неистощимымъ запасомъ средствъ, которыми бы могъ удовлетворять всѣмъ его нуждамъ, разрѣшать всѣ его сомнѣнія.

Рядомъ съ элементарнымъ и техническимъ образованіемъ, отъ хорошаго учителя пѣнія и фортепіано мы требуемъ непремѣнно изученія теоріи музыкальнаго сочиненія, потому что она есть самый вѣрный, если не единственный, путь для сознательнаго проникновенія въ глубину искусства. Мы требуемъ отъ него широкаго и основательнаго знакомства съ мастерскими произведеніями искусства, какъ прежняго, такъ и новаго времени, и настоятельно совѣтуемъ слѣдить постоянно съ участіемъ и вниманіемъ за новыми произведеніями, за всякимъ движеніемъ въ области искусства, хотя массы ничтожныхъ или регрессивныхъ явленій дѣлаютъ эту обязанность часто весьма затруднительною. Высшій учитель, особенно занимающійся образованіемъ композиторовъ и учителей или дирижеровъ, кромѣ основательнаго знанія теоріи музыкальнаго сочиненія, долженъ непремѣнно серьезно заниматься исторіей искусства и наукою о музыкѣ; ибо все существующее, а слѣдовательно и искусство, можетъ быть понято вполнѣ только при помощи его исторіи. Что же касается общаго образованія, то мы о немъ здѣсь умалчиваемъ, такъ какъ необходимость его разумѣется сама собою.

*

Къ собственно художественной способности и образованію слѣдуетъ присовокупить еще знаніе людей и способность дѣйствовать на нихъ, а за тѣмъ также любовь къ дѣлу преподаванія и сердечное участіе къ ученику. Способный учитель изучаетъ своихъ воспитанниковъ по ихъ способностямъ и характеру. У каждаго изъ нихъ онъ взвѣшиваетъ, какимъ именно образомъ можетъ онъ убѣдить, склонить его, на какія способности должно расчитывать, развитію какихъ способствовать, какія стараться замѣнить другими силами. Онъ не противупоставляется ученику какъ другое, чуждое ему, существо, не выказываетъ своего превосходства, не снисходитъ къ нему (какъ то, такъ и другое ложные пріемы учителя), но съ своимъ высшимъ пониманіемъ и образованіемъ онъ углубляется въ духъ ученика и, такъ сказать, изъ самой души его выхватываетъ представленіе его объ искусствѣ и его произведеніяхъ, помощью превосходства своего взгляда отдѣляетъ здѣсь истинныя и здоровыя воззрѣнія отъ непрочныхъ или ложныхъ, развиваетъ, расширяетъ, возвышаетъ первыя, дополняетъ или исправляетъ послѣднія, однимъ словомъ, онъ старается развить все необходимое изъ ученика, ибо только то дѣйствуетъ животворно, что исходитъ изъ насъ самихъ, а не навязано намъ извнѣ.

Такой учитель только въ случаѣ полнаго нерасположенія или дѣйствительной неспособности къ музыкѣ ученика потеряетъ энергію,—или скорѣе, согласно нашему взгляду, совсѣмъ откажется отъ преподаванія; онъ будетъ умѣть справляться со всякимъ недостаткомъ, всякимъ ложнымъ или одностороннимъ направленіемъ. Если слабо или, быть можетъ, помрачено предшествовавшими учителями чувство такта, то онъ будетъ предлагать ученику сперва наиболѣе простыя задачи, въ опредѣленномъ ритмѣ, и затѣмъ варіировать ихъ ритмическо-мелодически, такъ чтобы ученикъ на одной и той же темѣ или фразѣ упражнялся въ различныхъ ритмахъ, начиная съ простыхъ и кончая болѣе богатыми, болѣе сложными и трудными *). Если неразвитъ слухъ, то учитель тѣмъ скорѣе перейдетъ къ сущности аккордовъ и заставитъ ученика сперва подъискивать по слуху на фортепіано и потомъ пѣть сначала большое трезвучіе, затѣмъ доминантаккордъ, наконецъ, большой и малый нон-аккорды (а затѣмъ, малыя трезвучія, въ противуположеніи къ большимъ, и т. д.) Аккорды эти суть ближайшія, данныя природою сочетанія, вслѣдствіе чего одинъ изъ его тоновъ будетъ, въ без-

*) Для этого, конечно, нужно столько способности со стороны учителя, чтобы онъ могъ каждый разъ, смотря по потребности ученика, тотчасъ-же составлять и варіировать надлежащія фразы или темы. Это — одна изъ важныхъ второстепенныхъ выгодъ, извлекаемыхъ имъ изъ изученія композиціи.

сознательномъ чувствѣ ученика къ тону, способствовать ему въ отъискиваніи другаго, и такимъ образомъ естественнымъ путемъ будутъ усвоены важнѣйшіе интервалы — октава, квинта, кварта, большая и малая терціи, малая септима, цѣлые тоны и полутоны.—Если склонность ученика направлена въ особенности къ блестящей и бѣглой игрѣ, такъ называемымъ пассажамъ, то учитель долженъ согласиться съ этимъ его направленіемъ (ибо возставъ рѣзко противъ склонности, можно скорѣе запугать ученика, нежели расположить его къ дѣлу), но будетъ настаивать постепенно на разнообразномъ нюансированіи одного и того-же или подобныхъ пассажей, посредствомъ разныхъ пріемовъ: staccato, legato, измѣненія степени силы и т. д. и сдѣлаетъ для ученика ощутимымъ и понятнымъ, какъ одинъ и тотъ-же ходъ посредствомъ различной передачи можетъ пріобрѣтать новый то болѣе привлекательный, то кокетливый и нѣжный, то болѣе сильный характеръ и т. д. Такимъ путемъ легко пробудить въ ученикѣ глубокое пониманіе мелодіи и дать ему болѣе благородное направленіе.—Если преобладаетъ въ немъ разсудокъ, то слѣдуетъ воспользоваться этимъ, чтобы заставить понять и съ участіемъ изучить касающуюся ближе всего разсудка ритмику, именно акцентуацію; затѣмъ указать на неисчислимые оттѣнки акцентовъ (какъ это мы показали на стр. 133) и тѣмъ убѣдить ученика, что музыкальная дѣятельность не можетъ быть исключительнымъ дѣломъ разсудка, но что нерѣдко приходится ввѣряться непосредственному ощущенію. Такимъ путемъ легко удается доставить чувству независимость и подобающее ему право содѣйствія и участія.—Если, наоборотъ, ученикъ имѣетъ склонность предаваться мечтательно-безсознательному чувству, то всетаки слѣдуетъ уважать и поддерживать благородную силу души, лежащую въ основаніи этой односторонности. Слѣдуетъ только вникнуть ближе въ нѣкоторыя съ любовью воспринимаемыя сочиненія и указать (не впадая въ утомительный подробный разборъ) на главный моментъ, приковывающій къ себѣ наше чувство, объяснить при случаѣ такой моментъ сравненіемъ съ подобными или противуположными, или такими измѣненіями, которыя отнимали бы у него силу или нѣжность. Если-же, какъ почти всегда бываетъ у людей чувства, сочувствіемъ такого ученика пользуется преимущественно или исключительно мелодія, то его слѣдуетъ постепенно наводить на такія пьесы, въ которыхъ, рядомъ съ выразительной главной мелодіей, выступаетъ характерный, составляющій съ нею противуположность, голосъ, или соединяются одновременно двѣ или болѣе полныя чувства, богатыя содержаніемъ, мелодіи. Побуждаемый самъ или учителемъ замѣчать въ каждомъ значительномъ голосѣ то, что его привлекало до сихъ поръ исключительно, онъ этимъ уже дѣлаетъ первый шагъ

къ переходу отъ темнаго односторонне занятаго чувства къ высшему сознанію, къ обширному и плодотворному духовному участію.

Было бы невозможно изложить здѣсь всѣ совѣты, представить всѣ выгоды, доставляемые учителю внимательнымъ наблюденіемъ надъ ученикомъ. Достаточно было, хоть на не многихъ примѣрахъ указать на сущность дѣла.

Правда, изъ всего множества учащихъ найдется весьма немного такихъ преподавателей, какихъ мы бы желали имѣть. Это, однако, не можетъ служить опроверженіемъ нашихъ требованій, а только признакомъ недостаточности нашей дѣйствительной педагогической дѣятельности, въ сравненіи съ требованіями нашего сознанія, — мы еще только стремимся по мѣрѣ силъ къ исполненію того, что признано вѣрнымъ и цѣлесообразнымъ. Нельзя отрицать также и того, что нерѣдко лица въ прочихъ отношеніяхъ вообще весьма здраво судящія, вмѣсто хорошихъ учителей, которыхъ и можно бы было достать, по необдуманности, незнанію, или на основаніи расчета, выбираютъ менѣе способныхъ. Впрочемъ, первый упрекъ заслуживаютъ въ этомъ случаѣ сами образованные музыканты и учители музыки, которые до сихъ поръ слишкомъ мало заботились о томъ, чтобы руководить большинствомъ публики и поселять въ ней болѣе правильное понятіе объ искусствѣ и его изученіи: — убѣжденіе, не мало вліявшее на составленіе этихъ страницъ.

Мы должны прежде всего предостеречь ищущихъ преподавателя отъ заблужденія, отъ ошибочнаго убѣжденія, будто бы для начала достаточно и плохаго учителя; побужденіемъ къ тому служатъ экономическія соображенія, желаніе избавить себя нѣкоторое время отъ дорогой платы, требуемой хорошимъ учителемъ. Заблужденіе это дѣйствительно вредно. Неспособный учитель кладетъ дурное основаніе; онъ упускаетъ изъ виду основныя положенія и упражненія, на которыхъ должно зиждиться всякое дальнѣйшее преподаваніе; онъ нерадѣетъ о пробужденіи и развитіи природныхъ способностей, даетъ всей художественной дѣятельности ложное направленіе, злоупотребляетъ охотой и трудолюбіемъ ученика или убиваетъ ихъ. Послѣдующій, лучшій, учитель находитъ ученика уже полу-утомленнымъ шаткостью направленія, безплоднымъ трудомъ, всюду наталкивается онъ на недоученное или ложно переданное, и ему часто бываетъ весьма трудно внушить ученику внимательность и трудолюбіе къ достиженію результатовъ, которые онъ считалъ уже достигнутыми. Какому учителю въ подобныхъ случаяхъ (а они нерѣдки) не приходилось желать лучше имѣть дѣло съ учениками совсѣмъ лишенными подготовки, чтобы ему возможно было строить прочно, съ основанія, на свѣжей почвѣ! И какъ многіе даровитые ученики прекращаютъ всякое занятіе искусствомъ, когда убѣждаются, что проработали цѣлые годы затѣмъ только, чтобы забыть все пройденное и начать изученіе искусства сызнова!

Предостерегаемъ родителей и другихъ руководителей юношества еще отъ второй ошибки, встрѣчающейся (насколько мы знаемъ) лишь въ новѣйшее время, преимущественно въ большихъ городахъ, и исходящей отъ наиболѣе извѣстныхъ учителей. Мы разумѣемъ введеніе вспомогательныхъ или второстепенныхъ учителей, рядомъ съ настоящимъ или главнымъ учителемъ. Именно, когда родители, заручившіеся однимъ изъ наиболѣе извѣстныхъ, дѣйствительно или мнимо лучшихъ, учителей, желаютъ избѣжать слишкомъ большой траты на учителя и для того поручаютъ ему только часть преподаванія, или же — когда такимъ учителямъ недостаетъ времени или охоты принять на себя весь трудъ преподаванія — приглашаютъ обыкновенно учителя (главнаго) на одинъ или на два урока въ недѣлю, а послѣдній приводитъ болѣе дешеваго помощника, который въ промежуточные дни проходитъ съ ученикомъ предписанныя главнымъ учителемъ задачи.

Трудно предположить, чтобы кто нибудь изъ понимающихъ толкъ въ дѣлѣ воспитанія, взялся защищать такой пріемъ. Одновременно дѣйствующіе на одного ученика, въ однихъ и тѣхъ же задачахъ, учители всегда вредятъ другъ другу, потому что совершеннаго согласія въ указаніяхъ, даже при совершенномъ подчиненіи (или готовности къ тому), достигнуть нельзя, и всякое разнорѣчіе ихъ ставитъ ученика въ недоразумѣніе, къ тому же двойственность учащаго персонала убиваетъ въ немъ преданность и дѣтскую привязанность, которая такъ же благодѣтельна для юношества и плодотворна для характера, при занятіи извѣстнымъ предметомъ, какъ вліяніе отца на нравы и согласіе семьи. Напротивъ того, при подчиненности вспомогательнаго учителя, воспитанникъ научается только низко цѣнить его, и тѣмъ утрачивается въ его глазахъ даже самое достоинство преподаванія.

Кромѣ того (и это еще опаснѣе) постоянный надзоръ и, такъ сказать, веденіе на помочахъ—во время главнаго урока главнымъ учителемъ, во время упражненій—помощникомъ, лишаетъ ученика всякой самостоятельности, всякой собственной наблюдательности и разсужденія, всякаго рвенія свободно порождаемаго его чувствомъ, того столь плодотворнаго въ области искусства осмысливанія его явленій и того самостоятельнаго размышленія, которыя открываютъ искусству свободный доступъ въ глубину души. Упражненія становятся поденной работой, уроки—испытаніемъ, искусство—и это видно на тысячи случаяхъ—дѣлается механическимъ, и воспитанникъ превращается въ безличнаго поденщика, который меха-

нически распоряжается искусствомъ, вмѣсто того чтобы внутренно переживать его; онъ долженъ быть еще доволенъ, если испорченность на одномъ только поприщѣ не отзовется и на всемъ его характерѣ, и самостоятельность и самодѣятельность не замѣнятся въ немъ холопствомъ и разслабленіемъ.

Уроки должны давать то, что нужно ученику, и устранять препятствующія ему заблужденія, превратныя понятія, баловство. Часы упражненія слѣдуетъ предоставлять свободѣ ученика чтобы онъ оставался самъ съ собою, чтобы примѣчалъ, обдумывалъ, искалъ себѣ самъ пути и средства и притомъ упражнялъ свои духовныя силы, воспламенялся рвеніемъ и охотою изъ глубины самаго себя. Даже заблужденіе при послѣдующемъ уроки становится тогда плодотворнымъ. Только изрѣдка, при случаѣ или только вскользь, долженъ имѣть мѣсто надзоръ за упражненіями болѣе юныхъ или сонливыхъ характеровъ—и именно надзоръ родителей или домашнихъ, а не наемныхъ спеціалистовъ. Но надзоръ здѣсь слѣдуетъ предпочитать не музыкальный, который бы не вмѣшивался въ самое дѣло и покрайней мѣрѣ въ немъ оставлялъ бы ученика свободнымъ.

Въ заключеніе еще требуетъ нашего разсмотрѣнія сама метода преподаванія. Послѣ всего предпосланнаго мы можемъ здѣсь ограничиться единственнымъ основнымъ положеніемъ, которое намъ кажется чрезвычайно важнымъ, которое широко и всесторонне разовьется предъ мыслящимъ учителемъ, какъ бы ни просто выражалась оно.

Учитель долженъ постоянно помнить, что онъ учитъ искусству, что слѣдовательно, съ ученикомъ и предметомъ своего преподаванія онъ долженъ обращаться какъ съ художникомъ и искусствомъ, а самъ являться товарищемъ по искусству.

Онъ будетъ, слѣдовательно, обращаться съ ученикомъ съ тѣмъ вниманіемъ и уваженіемъ, которое подобаетъ будущему товарищу по искусству, всякому занимающемуся высшими духовными предметами.

Онъ будетъ лелѣять и воспитывать способности и охоту ученика къ искусству. Художественная дѣятельность должна исходить изъ сердца свободно, непринужденно, чтобы плодотворно вліять на жизнь; не говоря уже о другихъ, мы и сами не можемъ себя къ ней принудить. Въ этой области расположеніе къ предмету составляетъ первое и необходимое условіе всякаго успѣха, и учитель, который не умѣетъ поддержать и развить его, навѣрное не достигнетъ своей цѣли. Но онъ долженъ возбуждать не ложную любовь, не тщеславіе, не жажду награды и выгоды, но истинную любовь къ самому искусству, именно живительнымъ словомъ, своевременнымъ исполненіемъ художественныхъ

произведеній и въ особенности соотвѣтствующимъ искуссту способомъ преподаванія и упражненія; онъ увеличитъ воспріимчивость ученика къ доставляемымъ имъ наслажденіямъ и способность къ достойному занятію имъ.

Послѣдній пунктъ требуетъ наибольшаго вниманія.

Искусство не есть ни отвлеченное мышленіе, ни безмысленное ощущеніе, ни безсознательное дѣйствіе.

И преподаваніе не должно быть отвлеченною системою правилъ. Каждое положеніе, каждое правило должно быть извлечено передъ глазами ученика изъ природы самого предмета и сейчасъ-же—коль скоро это только возможно — примѣнено къ дѣлу. Авторъ полагаетъ что онъ доказалъ на дѣлѣ, въ своемъ ученіи о композиціи, возможность и удобопримѣнимость этого принципа даже въ преподаваніи музыкальнаго сочиненія. Одну изъ нехудожественныхъ сторонъ прежняго способа преподаванія — составляетъ, такъ сказать, забрасываніе ученика кучею сперва всевозможныхъ интерваловъ, потомъ всевозможныхъ аккордовъ и т. д. и затѣмъ указываніе ему, на небольшихъ нехудожественныхъ примѣрахъ, всѣхъ формъ контрапункта, прежде чѣмъ приступить, наконецъ, къ ихъ примѣненію (до котораго, однако, большинство учебниковъ не доходитъ!). Природа и исторія искусства указываютъ другой путь. Гдѣ представлялось разуму свободное поле дѣйствія, тамъ онъ прежде всего прямо и неминуемо направлялъ свою дѣятельность на необходимое и нужное, въ искусствѣ—на самое дѣло, сопровождая размышленіемъ каждую потребность момента, возводя, такимъ образомъ, каждую минуту, дѣйствіе къ сознанію, воплощая мысль въ живое дѣло. И развитіе искусства совершалось фактически разумно, какъ показываетъ его исторія, понимаемая въ истинномъ смыслѣ.

И въ практическомъ занятіи музыкой непремѣнно приложимо то же основное положеніе. Тоновая система, нотная система, ритмика такъ разумны, что каждый ученикъ, при легкомъ руководствѣ учителя, можетъ развивать ихъ дальше изъ самыхъ простыхъ, первоначальныхъ указаній, можетъ, такъ сказать, изобрѣтать ихъ еще разъ для себя. Одинъ изъ недостатковъ обычнаго способа преподаванія составляетъ навязываніе начинающему сперва всей тоновой системы, затѣмъ (или даже раньше, какъ дѣлаетъ большая часть учебниковъ *) всей нотной системы и притомъ заразъ двухъ и болѣе ключей, потомъ заразъ же всего ученія о тактѣ, между тѣмъ какъ первоначально

*) Слѣдовательно, они даютъ ученіе о знакахъ прежде, чѣмъ изучены предметы, обозначаемые этими знаками; потому ихъ ученіе о нотахъ не имѣетъ предмета, содержанія, и должно оставаться неполнымъ, пока не послѣдуетъ ученіе о тонахъ.

можно бы довольствоваться только самой маленькой частью, для первыхъ упражненій напр. только нѣсколькими нотами безъ вспомогательныхъ линій, въ одномъ ключѣ, а остальное развивать изъ предъидущаго или присовокуплять, какъ нѣчто новое, въ моментъ возникновенія къ тому потребности. Благодаря этой ошибкѣ, ученикъ приводится отъ непосредственно живой и плодотворной наглядности къ несоотвѣтствующей искусству работѣ памятью, понуждается къ дѣятельности, противной духу искусства. Поэтому разумѣется само собою, что *порядокъ изложенія настоящаго вспомогательнаго учебника*, который долженъ напоминать, уяснять, дополнять только матеріалы преподаванія, *не можетъ служить планомъ дѣйствительно практическаго преподаванія*.

Даже при упражненіяхъ, имѣющихъ ближайшею цѣлью только ловкость рукъ или голоса, должны быть заняты не только руки и вниманіе, но—по мѣрѣ возможности—и чувство и теплое участіе въ дѣлѣ ученика, и выученное при первой же возможности должно примѣняться, съ художественною цѣлью. На этомъ основаніи нельзя не относиться съ нѣкоторымъ сомнѣніемъ къ изобрѣтенному въ новѣйшее время пріему упражнять начинающихъ піанистовъ на клавіатурѣ, изображенной на бумагѣ; какъ ни удобнымъ кажется, на первый взглядъ, такой пріемъ, и какъ ни дешево онъ обходится, ясно, что при этомъ наносится вредъ собственно художественному участію ученика или, по крайней мѣрѣ, говоря снисходительно, оно имъ не развивается и не оживляется *).

Даемъ еще послѣдній, немаловажный, совѣтъ въ отношеніи къ упражненію: *не слѣдуетъ занимать ученика упражненіемъ слишкомъ много и слишкомъ долго заразъ и не слѣдуетъ принуждать его къ тому*, по крайней мѣрѣ, ни въ какомъ случаѣ бранью или наказаніемъ. Угроза и наказаніе могутъ вызвать внѣшнюю дѣятельность, но не внутреннее участіе (они напротивъ убиваютъ послѣднее), на которомъ основывается вся суть искусства. Чрезмѣрное упражненіе точно такъ же вредитъ энергіи какъ духовныхъ, такъ и физическихъ силъ. Наблюдая внимательно себя и юношество, мы убѣждаемся, что *человѣкъ выучивается больше въ четверти часа, нежели въ цѣлые часы* и работаетъ въ одинъ какой нибудь часъ сильнѣе, нежели въ нѣсколько подъ рядъ. Ибо при менѣе продолжительномъ упражненіи онъ въ состояніи дѣйствовать лучше, всѣми силами, съ большей выдержкой, имѣя же въ виду долговременный трудъ, онъ приступаетъ къ дѣлу съ меньшей энергіей, и его рвеніе и сила упадаютъ. Впослѣдствіи, *по собственной свободной охотѣ*, могутъ явиться такое неудержимое рвеніе, закаленная сила и терпѣніе, которыя ни въ какомъ случаѣ безъ вреда не могутъ быть вынуждены внѣшними средствами.

Вотъ истинное ученіе, которое во всемъ, начиная съ самыхъ незначительныхъ моментовъ и кончая самыми важными, постоянно имѣетъ въ виду сущность искусства, и которое сохраняетъ въ ученикѣ отъ начала его воспитанія до высшаго развитія въ области искусства — на сколько онъ можетъ или имѣетъ желаніе возвыситься въ ней—художественное участіе и дѣятельность. Но это можетъ провести только учитель, который самъ художникъ, самъ проникнутъ духомъ искусства.

---

*) Этотъ способъ обученія, насколько извѣстно автору, введенъ въ употребленіе въ Берлинѣ Г-жею (теперь уже умершею) *Шнидельмейссеръ* и Г-номъ Др-омъ *Ланге*, съ значительнымъ успѣхомъ, относительно быстраго пріобрѣтенія технической бѣглости; ученики производятъ упражненія на бумажныхъ или настоящихъ, лишенныхъ, впрочемъ, струнъ, т. е. тоже нѣмыхъ клавишахъ, въ то время какъ одинъ изъ учениковъ играетъ тѣже самыя ноты на настоящемъ инструментѣ. Успѣхи во всякомъ случаѣ свидѣтельствуютъ о талантѣ, и безъ того уже извѣстнаго съ хорошей стороны, учителя, и, если слишкомъ велико число учащихся на фортепіано, если напр. нѣтъ инструмента, или когда желаютъ избѣжать непріятности громкихъ, исключительно техническихъ упражненій, въ такомъ случаѣ пріемъ этотъ служилъ бы единственнымъ и потому точно вѣрнымъ исходомъ. Однако же, и въ такомъ случаѣ должно сознаться, что музыкальное упражненіе, исполняемое такъ отвлеченно, что самъ упражняющійся не слышитъ себя, самъ не производитъ чего либо слышимаго, тогда какъ слышимое—т. е. музыку, которую онъ именно долженъ изучать и воспроизводить—онъ ощущаетъ только изъ дѣятельности другаго, — что такое упражненіе не можетъ быть такъ же оживлено и живительно, какъ упражненіе съ живыми звуками, въ которомъ ученикъ самъ производитъ музыку и поэтому именно ощущаетъ ее живѣе и судитъ о ней по своему собственному усмотрѣнію. Каждый пріемъ обученія можетъ, конечно, сдѣлаться успѣшнымъ при особомъ талантѣ и энергіи учащаго; но это не опровергаетъ основныхъ истинъ. Подобный же талантъ и подобная же энергія, при лучшемъ способѣ обученія, произвели бы гораздо большіе результаты.

По крайней мѣрѣ, на одномъ воспитанникѣ, учившемся по такой методѣ, авторъ имѣлъ возможность практически убѣдиться въ справедливости вышеприведенной оцѣнки методы. Одна ученица берлинской консерваторіи, умственно и музыкально одаренная, разумная и искусная пѣвица, въ новѣйшее время принятая съ большимъ сочувствіемъ на сценѣ, долго боролась съ ошибками, которыя она дѣлала на клавіатурѣ, сама того не замѣчая, между тѣмъ какъ въ тоже время она въ пѣніи представляла доказательства вѣрнаго и тонкаго слуха и притомъ обладала достаточною бѣглостью на фортепіано.

ПРИБАВЛЕНІЕ.

Мы употребляемъ форму прибавленія для того, чтобы дополнить нѣкоторые отдѣльные вопросы, нуждающіеся въ болѣе точномъ разсмотрѣніи, извѣстнаго рода объясненіями, относящимися до опредѣленныхъ художественныхъ произведеній, объясненіями, которыми мы не хотѣли прерывать ходъ нашего изложенія. Однако, цѣль этой книги допускаетъ только самыя необходимыя объясненія и притомъ въ сжатой формѣ. По той же самый причинѣ мы ограничиваемся только такими сочиненіями, которыя легко доступны каждому образованному или желающему образовать себя любителю музыки; наконецъ, мы имѣемъ право только указать на эту задачу но не выполнить ея окончательно.

А.

Ритмическое расчлененіе.

Къ страницѣ 204.

Первымъ примѣромъ послужитъ намъ первая часть сонаты Бетховена для фортепіано въ *Es—M.*, Op. 7.

Такты 1 и 2, 3 и 4 суть два члена одного предложенія, которое кончается съ появленіемъ 13 такта. Этимъ тактомъ начинается повтореніе (мелодія лежитъ въ нижнемъ голосѣ), которое стремится окончиться съ вступленіемъ 17 такта, но продолжаетъ прежнее свое движеніе до 21 и затѣмъ до 25 такта. Помимо совпаденія каждаго заключительнаго и начальнаго тактовъ, существенно выступаютъ слѣдующіе члены:

2—2—8 (четырежды по 2 связанные)—4 такта.

Еще яснѣе слѣдуютъ затѣмъ 4 члена, въ 2 такта каждый, которые по сходству содержанія сливаются въ два отдѣла, по 4 такта каждый; окончаніемъ служитъ предложеніе въ 8 тактовъ, распадающееся на члены по 2 такта каждый.

Пропуская слѣдующее предложеніе, мы обращаемъ вниманіе на дальнѣйшее (составленное изъ четвертей съ точками), которое еще нагляднѣе представляетъ строеніе изъ четырехъ членовъ по два такта, и повторяется послѣ совершеннаго заключенія въ доминантѣ, но при этомъ еще удлиняясь, начиная съ третьяго своего члена.

Вторымъ нашимъ примѣромъ мы можемъ избрать Largo той же самой сонаты. Первое его предложеніе, состоящая изъ 8 тактовъ, представляетъ члены въ

1—1—1—1 и 4 такта.

Затѣмъ повторяется фраза въ 2 такта, трижды измѣненная, послѣ чего снова возвращается первое предложеніе, расширенное въ срединѣ и состоящее изъ десяти тактовъ. Слѣдующимъ тактомъ начинается новое предложеніе изъ дважды 4 тактовъ, котораго первая половина повторяется измѣненною и кончается 5 тактомъ, которымъ въ свою очередь начинается членъ въ 2 такта, повторяющійся и вторичнымъ повтореніемъ своего послѣдняго такта снова ведущій къ первоначальной, но уже видоизмѣненной темѣ.

Послѣднимъ примѣромъ можетъ служить слѣдующее скерцо или аллегро. Первая часть есть періодъ въ болѣе расширенномъ видѣ. Фраза въ 4 такта и слѣдующая за нею изъ членовъ, въ 1, 1 и 2 такта каждый, образуютъ предъидущее предложеніе. Послѣдующее предложеніе состоитъ изъ видоизмѣненнаго повторенія первой фразы въ 4 такта, изъ взятаго отсюда члена въ 2 такта и заключительной фразы изъ дважды 4 тактовъ, увеличенной еще одимъ, девятымъ, тактомъ.

Мы останавливаемся на этихъ намекахъ о ритмической конструкціи этого произведенія, которое отнюдь не принадлежитъ къ наиболѣе простымъ по своему составу. Музыкальное содержаніе, повтореніе темъ и т. д. облегчаетъ пониманіе ритмики въ этомъ и другихъ произведеніяхъ даже и вовсе ничего, въ дѣлѣ композиціи, не свѣдущему; послѣ небольшаго числа подобнаго рода изслѣдованій, ритмическое чувство невольно, пробудится и мало по малу до того окрѣпнетъ, что не будетъ нуждаться ни въ какомъ дѣйствительномъ анализѣ, напротивъ, пониманіе и исполненіе произведеній будутъ безсознательно преисполняться и управляться ритмическимъ порядкомъ самого произведенія.

Б.

Форма фуги

К странице 279.

Первымъ примѣромъ можетъ служить простая фуга въ *E♭—M.* изъ второй части сочиненія «Das wohltemperirte Klavier» Себ. Баха.

При сравненіи, прежде всего, обоихъ начальныхъ голосовъ (баса и тенора), оказывается, что они—за исключеніемъ измѣненія первая интервала — имѣютъ одинакій ходъ въ теченіи семи тактовъ. Слѣдовательно, первые семь тактовъ баса*) обнаруживаютъ намъ тему фуги, выступающую здѣсь въ видѣ вождя; за этимъ отвѣчаетъ теноръ спутникомъ, послѣ чего слѣдуетъ—безъ промежуточнаго предложенія—альтъ съ вождемъ и дискантъ съ спутникомъ. Это есть, слѣдовательно, первое проведеніе; промежуточная фраза въ 2 такта ведетъ къ заключенію въ *B—M.*, приходящемуся на третій тактъ. Теноръ и альтъ пользуются только отчасти противусложеніемъ, которое басъ въ началѣ противупоставлялъ отвѣту тенора; каждый изъ голосовъ, участвующихъ въ противусложеніи (противуположной гармоніи), движется самъ по себѣ, совершенно свободно.

И такъ, это было первое проведеніе, въ которомъ голоса располагались, начиная снизу вверхъ—

басъ, теноръ, альтъ, дискантъ,—

и въ которомъ тема, въ видѣ вождя и спутника правильно смѣнялась въ тоникѣ и доминантѣ.

Окончаніемъ въ *B—M.* начинается второе проведеніе. Теноръ вступаетъ съ спутникомъ, за нимъ, прежде чѣмъ онъ доводитъ тему до конца, вступаетъ басъ и притомъ уже со втораго ея такта **) — слѣдовательно въ сжатомъ проведеніи—съ вождемъ; въ восьмомъ и девятомъ тактахъ проведенія вступаютъ точно такъ же въ стретто альтъ съ спутникомъ и дискантъ съ вождемъ, такъ что порядокъ голосовъ слѣдующій:

теноръ, басъ, альтъ, дискантъ,—

и тема является въ правильномъ, но обратномъ порядкѣ, въ видѣ спутника и вождя. Проведеніе снова вращалось главнымъ образомъ въ *E♭—M.* и въ немъ-же заключилось.

Или же, точнѣе (такъ какъ фуга здѣсь не заключается окончательно), оно переходитъ въ промежуточное предложеніе изъ

*) Для болѣе свѣдущихъ мы прибавимъ, что, строго говоря, начало седьмаго такта есть конецъ темы.

**) Первый тонъ укороченъ, для того чтобы онъ рельефнѣе выдѣлялся отъ тенора.

8 тактовъ, послѣ чего въ слѣдующемъ, девятомъ, тактѣ теноръ исполняетъ тему (въ видѣ спутника) въ *A♭—M.* *), а въ слѣдующихъ затѣмъ двухъ тактахъ дискантъ и басъ снова образуютъ уже раньше являвшееся сжатое проведеніе (между теноромъ и басомъ), которое, слѣдовательно, на этотъ разъ является въ обоихъ внѣшнихъ голосахъ; наконецъ, нѣсколько свободныхъ тактовъ заключаютъ фугу.

Вторымъ примѣромъ послужитъ намъ фуга *C—m.* изъ второй части того-же самаго сочиненія. Она обработана до того тщательно, что намъ приходится разсмотрѣть ее тактъ за тактомъ.

Тема исполняется сперва альтомъ, кончается первою четвертью втораго такта, за тѣмъ, со втораго такта, слѣдуетъ дискантъ съ спутникомъ, далѣе, послѣ промежуточной фразы, вступаетъ въ 4-мъ тактѣ теноръ съ вождемъ и, послѣ нѣсколько болѣе длинной промежуточной фразы, начиная съ 7 такта, басъ— съ спутникомъ (съ небольшими измѣненіями). Здѣсь проведеніе могло-бы заключиться; но оно является здѣсь обильнымъ, такъ какъ тотчасъ снова вступаютъ съ темою: въ слѣдующемъ тактѣ—дискантъ, въ 10—альтъ и въ 11—басъ, послѣ чего, въ четырнадцатомъ тактѣ, слѣдуетъ заключеніе въ *G—m.*

Въ томъ же самомъ тактѣ вступаетъ въ тѣснѣйшемъ проведеніи тема въ дискантѣ въ надлежащемъ и въ альтѣ въ увеличенномъ видѣ; въ 15 тактѣ присоединяется теноръ съ темою въ обращеніи; въ 16 тема исполняется альтомъ и дискантомъ, въ 17 теноромъ и дискантомъ въ надлежащей величинѣ и движеніи, но въ сжатомъ проведеніи (дискантъ проводитъ тему дважды, непосредственно одинъ разъ за другимъ), послѣ чего въ 18 тактѣ тема снова проводится въ надлежащей величинѣ (и въ сжатомъ проведеніи относительно дисканта) альтомъ, а въ 19 тактѣ, въ увеличеніи, — басомъ; непосредственно затѣмъ въ тактѣ 21 она появляется въ обращеніи, а въ тактѣ 22 въ надлежащей величинѣ и направленіи. Такимъ образомъ тема является здѣсь въ одномъ безпрерывномъ проведеніи одиннадцать разъ, и притомъ въ стретто, въ обращеніи и увеличеніи. Дальнѣйшее изслѣдованіе предоставляемъ мы любознательному читателю.

Третьимъ примѣромъ можетъ служить фуга *E—M.* того же сочиненія.

О ней мы скажемъ только, что, начиная съ такта 26, тема проводится здѣсь въ уменьшеніи чрезъ всѣ голоса (сверху внизъ). Въ тактѣ 30 уменьшеніе темы (въ пятый разъ въ басу) въ стретто соединяется съ темой въ надлежащей величинѣ (въ альтѣ).

*) Первый тонъ укороченъ ради ясности баса.

В.

Форма рондò.

Къ страницѣ 286.

Формы рондò въ новѣйшей музыкѣ до того употребительны и до того легко узнаваемы, что достаточно будетъ самаго бѣглаго указанія на нѣкоторые примѣры. Ради удобства беремъ примѣры изъ трехъ сонатъ Бетховена, изданныхъ вмѣстѣ, подъ общимъ обозначеніемъ: соч. 2. *).

Первый примѣръ. Adagio изъ первой сонаты.

Главная партія есть пѣсня, состоящая изъ двухъ частей; первая часть ея, состоящая изъ 8 тактовъ (4 такта образуютъ предъидущее предложеніе и 4 — послѣдующее) кончается въ главномъ тонѣ, вторая часть начинается двумя сливающимися членами, каждый въ 2 такта, послѣ чего главная партія, нѣсколько измѣненная, оканчивается четырьмя тактами. Затѣмъ начинается побочная партія, переходящая въ ходъ и заключающаяся мотивомъ въ *C—M.*, взятымъ изъ главной партіи. Затѣмъ снова является вся главная партія (но только видоизмѣненная) и, наконецъ, цѣлое оканчивается широко развитымъ дополненіемъ.

Второй примѣръ. Largo второй сонаты.

Главная партія (въ *D—M.*), образованная подобно предъидущей, нами упомянутой, кончается въ 19 тактѣ. Затѣмъ начинается первая побочная партія (въ параллельномъ видѣ гаммы), кончающаяся нѣсколько свободнѣе и въ 31 тактѣ снова приводящая къ главной партіи (видоизмѣненной въ второй части), которая продолжается отъ 32 до 50 такта. Теперь начинается вторая побочная партія и притомъ въ главномъ тонѣ; она ведетъ къ главной партіи сперва въ *D—m.* (такъ какъ *D—M.* былъ только что передъ тѣмъ употребленъ), затѣмъ въ *D—M.* и къ концу. Въ этихъ послѣднихъ случаяхъ повторяется только первая часть главной партіи.

Третій примѣръ. Финалъ той-же самой сонаты.

Главная партія (въ *A—M.*) оканчивается 16 тактомъ; по своему образованію она подобна предъидущимъ, нами упомянутымъ. Затѣмъ слѣдуетъ ходообразное предложеніе, приводящее въ 26 тактѣ къ первой побочной партіи (*E—M*), послѣ которой снова появляется главная, нѣсколько видоизмѣненная. За нею слѣдуетъ широко развитая вторая побочная партія въ *A—m.*, послѣ чего главная и первая побочная партіи (послѣдняя теперь уже въ главномъ тонѣ) повторяются. Широко развитое дополненіе, содержаніе котораго взято изъ главной и второй побочной партій, заключаетъ всю пьесу.

Послѣднюю форму рондò удобнѣе будетъ разсмотрѣть послѣ сонатной формы.

*) Болѣе подробный разборъ формъ рондò и сонатъ изложенъ въ III части ученія о композиціи.

Г.

Сонатная форма.

Къ страницѣ 288.

Первымъ примѣромъ можетъ служить первая часть изъ сонаты Бетховена соч. 2, *F—m.*

Главная партія содержится въ первыхъ 8 тактахъ; затѣмъ начинается ея повтореніе (въ доминантѣ), направляющееся, однако, на доминанту параллельнаго тона ($E\flat$*—M*), послѣ чего съ 20 такта начинается побочная партія въ самомъ параллельномъ тонѣ ($A\flat$*—M*), кончающаяся ходообразно; съ 40 такта начинается заключительная партія, которою и заключается первый отдѣлъ.

Второй отдѣлъ начинается главною партіею ($A\flat$*—M.*), за которою появляется побочная (въ субдоминантѣ главнаго тона, *B—m.*), развивающаяся ходообразно и переходящая (33 тактъ второй части) въ органный пунктъ.

Третій отдѣлъ снова повторяетъ весь первый,—главную, побочную и заключительную партіи, обѣ послѣднія въ главномъ тонѣ.

Второй примѣръ беремъ мы изъ первой части сонаты Моцарта *F—dur*, тетрадь 1—№ 3 прежняго, № 3 новаго изданія Брейткопфа и Гэртеля

Главная партія состоитъ изъ двухъ темъ; первая изъ нихъ кончается 12 тактомъ, вторая—совершенно различная и вполнѣ отъ первой отдѣленная, 22 тактомъ; обѣ вполнѣ заключаются въ *F—M.* Затѣмъ начинается третья ходообразная партія въ *D—m.*, переходящая въ *G* (*—m.*), но превращающая это заключеніе, по способу, изъясненному на стр. 232, въ полукадансъ въ *C* (*—m.*).

Далѣе слѣдуетъ побочная партія въ *C—M.*, первая тема въ 16 тактовъ, затѣмъ, послѣ хода, вторая тема (заимствованная отчасти изъ предъидущей) и, послѣ вторичнаго хода, заключительная партія.

Дальнѣйшій разборъ предоставляемъ мы личному изслѣдованію каждаго.

Намъ приходится сказать здѣсь еще нѣсколько словъ объ упомянутой уже на стр. 288

смѣшанной рондо-сонатной формѣ;

мы разсмотримъ ее въ финалѣ сонаты *G—M.*, ор. 31. Бетховена.

Главная партія представляется въ формѣ пѣсни, состоящей изъ двухъ частей (стр. 283). Предъидущее предложеніе въ 4 такта, кончающееся въ тонѣ доминанты и повторенное съ окончаніемъ въ главномъ тонѣ, образуетъ первую часть: вторую часть образуетъ новая, точно такъ же повторяющаяся—впрочемъ несовершенно заканчивающаяся фраза изъ 4 тактовъ. Эта главная партія, съ перенесеніемъ мелодіи въ басъ, повторяется и переходитъ затѣмъ чрезъ *E—m.* и *D—M.* въ *A—M.* Затѣмъ вводится на самомъ заключительномъ тонѣ побочная партія въ *D—M.*, состоящая изъ 4 тактовъ, весьма легко сложенная (сообразно съ характерамъ цѣлаго) изъ троекратнаго повторенія одного членапзъ двухъ полутактовъ и заключительной формулы. Она ведетъ къ заключительной фразѣ, тѣсно съ нею связанной, которая помощью субдоминанты (въ *G—M.*, ибо мы находимся теперь въ *D—M.*) какъ будто бы заканчивается въ тонѣ доминанты. Въ послѣднемъ случаѣ мы имѣли бы вполнѣ образованный первый отдѣлъ сонатной формы.

Однако, до заключенія дѣло не доходитъ; вмѣсто него, субдоминанта отъ *D—M.* (*G—M.*, появившаяся, собственно говоря, только мимоходомъ, случайно) просто—на—просто удерживается въ качествѣ главнаго тона, и вся главная партія (видоизмѣненная) повторяется. Судя поэтому, мы должны бы были признать третью или четвертую формую рондо (стр. 285 и 286), въ которыхъ мы усиливаемъ первую часть заключительной партіей.

Однако, здѣсь не удерживается и эта форма.

Первая часть главной партіи появляется снова въ *G—m.* и проводится далѣе; затѣмъ является нѣчто совершенно новое—фраза, имѣющая только четыре такта и не дѣлающаяся второю побочной партіею; фраза эта, перемежаясь съ первой главной партіей, ведетъ—совершенно въ родѣ того, какъ во второмъ отдѣлѣ сонатной формы—къ органному пункту на доминантѣ. Затѣмъ же, опять совершенно какъ въ правильной сонатной формѣ, слѣдуетъ третій отдѣлъ.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.

А.

А 11.
Adagio, Adagiosissimo 92.
Asis 14
Ais 33
Aisis 36.
Акколада см. Скобка.
Accelerando 91.
Accompagnato (Recitat.) 295.
Agrément 211.
Аккордъ 189, 213, 224, 329.
Акустика 4, 9, 10, 13, 16, 41, 42, 155, 171.
Акцентуація, акцентъ 75, 131, 136, 137, 320, 322.
Al, Alla, All' 28, 29.
Allabreve 104.
Allegrament e92.
Allegretto 92.
Allegro, Allegrissimo 92.
Allegro agitato 92.
Allegro assai 92
Allegro con brio (brioso) 92.
Allegro ma non troppo 92.
Allegro moderato 92.
Allegro vivace 92.
Allentando 93.
Альтъ, Альтъ-віола 157.
Andamento 92.
Andante 92.
Andantino 92.
Animato 92.
Антиципація см. предъемъ.
Антракты 291.
Appassionato 92.
Апподжіатура 205.
Апподжіатура двойная 206.
Arco, coll' arco 156.
Аріета 296.
Arioso 295.
Арія 295.
Арпеджіо, arpeggiato, arpeggiatura 121.
Арранжировка 142.
Артикуляція 149.
Арфа 153.
Эолова арфа 154.
As 34.
Asas, Ases 37.
Assai 92.
Attacca, s'attacca 109.

Б.

B quadratum, rotundum 11, 34.
Bacinelli, см. тарелки.
Bagattelles 294.
Байронъ 299.
Балетъ, балетная музыка 7, 175, 284,
Баллада 295.
Банда 174.
Барабанъ большой 174.
Барабанъ военный 175.
Барабанъ деревянный цилиндрич 174.
Барабанъ мавританскій 175.
Баритонъ 147.
Басгорнъ 163.
Бассетгорнъ 161.
Basso continuo, см. непрерывный
Basso ostinato, см. неизмѣнный ба
coll Basso 29.
Bastardella 148.
Басъ 14, 147, 212, 414.
Басъ неизмѣнный 269.
Басъ непрерывный 276.
Батифонъ 169.
Бахъ (Себ.) 112, 156, 158, 161, 1 246, 269, 270, 276, 277, 278, 2.8, 396, 414.
Беккеръ 149.
Бемоль, bémol 34.
Двойной бемоль 37.
Берліозъ 163, 292, 297.
Бетховенъ 22, 110, 126, 166, 201 284, 290, 291, 293, 296, 324 412, 416, 418.

Bis 29.
B quadratum 35.
Боальдіе 102.
Бомбардонъ 168.
Bourrée 284.
Brevis 79.
Brio, brioso 92.
B rotundum 11.

(C.)

C 11.
Ces 34.
Ceses 37.
Cis 33.
Cisis 36.

В.

Вагнеръ 163.
Валторна, см. рогъ.
Варіація 284.
Веберъ (Гфр.) 97, 171, 213.
Веберъ (Г. и В.) 10.
Веберъ (Д.) 102.
Веберъ (К. М.) 284, 292, 396.
Veloce 93.
Vivace, Vivacissimo 92.
Vivo 93.
Видъ гаммы 52, 55, 331.
Видъ мажорный 55, 60, 68.
Видъ минорный 60, 63, 70.
Видъ параллельный 63, 69.
Видъ такта 103.
Viola, Viola da braccio см. Альтъ.
Violino, см. скрипка.
Violone 157.
Віолончель, Violoncello 157.
Виртуозность 292.
Водевиль 30.
Вождь 272.
Вокализа 297.
Volta 30.
Volti subito, v. s. 109.
Восьмая 76.
Vox 7.
Вставка 197.

Г.

G 11.
Габріэли 133.
Gavotte 284.
Гаде 291.
Гайднъ 84, 166, 180, 276. 284, 291, 396.
Галенъ 23.
Гальскія племена 13.
Гамма 14, 24, 188.
Гамма діатоническая 35, 188.
Гамма хроматическая 35, 188.
Гармоника (инструментъ) 175.
Гармоника соломенная 175.
Гармоника стеклянная 175.
Гармоніонъ 173.
Гармонія 6, 212.
Гасснеръ 346.
Гвидонъ Аретинскій 11, 24.
Геллеръ (Ст.) 396.
Генералъ-басъ 251.
Гербартъ 318.
Ges 34.
Geses 37.
Гиллеръ (Ферд.) 102, 291.
Гино 72
Гиммъ 298.
Gis 33.
Gisis 36.
Гитара 154.
Глюкъ 284, 299, 342, 364, 374.
Гобой 162.
Голосъ 5, 143.
Голосъ грудной 145
Голосъ верхій 212.
Голосъ нижній 212.
Голосъ средній 212.
Голосъ фигуральный 267.
Гомофонія, см. одноголосность.
Graduale 298.
Grave 91.
Граунъ 125, 296.
Греки 23, 49, 72, 75.
Гуммель 276, 396.
Гусиковъ 175.
Гэндель 269, 274, 299, 395.

(H.)

H 11.
Hes 34.
His 33.
Hisis 36.

Д.

D 11.
Давидъ (Фел.) 297.
Движеніе 320.
Двучертный 13.
Decrescendo, decresc., decr. 138.
Des 34.
Deses 37.
Desprez 10.
Децима, Decima 39.
Decima quarta, см. кварт-децима.
Decima tertia, см. терц-децима.
Deficiente 138.
Децимоль 84.
Diluendo 138.
Diminuendo, dimin., dim. 188.
Динамика 135.
Дирижеръ, дирижированіе 345.

Dis 33.
Disis 36.
Дискантъ 14, 148, 212.
Диссонансъ 45, 215.
Divertimento, Divertissement 289.
Divisi, div. 158.
Діэзъ, diese 33.
Длительность 5, 75, 76, 80.
Доля 99.
Доля такта 103, 113.
Доминант-аккордъ 218, 231, 238, 330.
Доминант-септ-аккордъ см. доминант-аккордъ.
Доницетти 377.
Драма, драматическая музыка 7, 300, 301.
Дрейшокъ 147.
Дуга 79.
Дуодецима, duodecima 39.
Dux см. вождь.
Duplex longa 79.
Дуссекъ 396.
Dur, см. Мажоръ.
Дуэтъ 157, 290, 295.

Е.

E 11.
Евфонъ 176.
Eis 33.
Eisis 36.
Es 34.
Eses 37.

Ж.

Жоскинъ-де-Прэ 313.

З.

Заключеніе 231.
Заключеніе ложное 233.
Заключеніе полное 232.
Заключеніе половинное неполное, см. полукадансъ.
Заключеніе прерванное, см. Ложное заключ.
Ззаключеніе совершенное 231.
Затактъ 124.
Звукъ 2, 9, 171.
Знакъ заключительный 108.
Знакъ наведенія 32.
Знакъ отказа 35.
Знакъ перемѣщенія 38.
Знакъ (перемѣщенія) въ ключѣ 61.
Знакъ повторенія 30.
Знакъ повышенія, см. діэзъ.
Знакъ покоя 90.
Знакъ пониженія см. бемоль.
Зонтагъ 146.

И.

Игра генералъ-баса 251.
Игра съ партитуры 250, 347.
Игра на фортепіано 392.
Имитація см. Подражаніе.
Индія 14.
Инструментъ 6, 139.
Интервалъ 40, 43, 327.
Интервалъ энгармоническій 40.
Исторія музыки 42.
Интродукція 290.
Js 33.
Итальянцы 11.

К.

Каватина 297.
Кадансъ см. заключеніе.
Calando 91.
Камертонъ 15.
Каноника 10.
Канонъ 267, 279.
Кантата 297.
Кантилена 188.
Canto, Cantus 148.
Cantus firmus 147, 267.
Cantus planus 78.
a Capella 142.
da Capo 31.
Капричіо, Caprice 293, 397.
Gran Cassa см. большой барабанъ.
Cassation 291.
Каталани 146.
Кварта, quarta 39, 44.
Кварт-децима, decima quarta 39.
Квартетъ 158, 289.
Кварт-секст-аккордъ 225.
Quater 29.
Квинта, quinta 39, 44, 214.
Квинта большая, см. чистая кв.
Квинта ложная 44.
Квинта увеличенная 46.
Квинта фальшивая см. ложная кв.
Квинта чистая 44.
Квинтетъ 158, 289.
Квинтоль 83.
Квинт-секст-аккордъ 225.
Кентгорнъ 168.
Клавіатура 152.
Клавицилиндръ 176.
Клавишъ 3.
Клапанъ 166.
Кларнетъ, Clarinetto 160.

Кларнетъ альтовый 161.
Кларнетъ басовый 162.
Clarino см. труба.
Классы интерваловъ 43.
Ключъ 18.
Ключъ—C 19.
Ключъ—F 20.
Ключъ—G 18.
Ключъ альтовый 19.
Ключъ баритоновый 20.
Ключъ басовый см. кл.—F.
Ключъ дискантовый 19.
Ключъ скрипичный, см. кл.—G.
Ключъ теноровый 20.
Ключъ скрипичный французскій 19.
Col, colla 29, 178.
Comes, см. спутникъ.
Come sopra 178.
Комма, коммата 10, 41.
Commodo 92.
Консонансъ 45.
Contano, cont 178.
Continuo, см. непрерывный басъ.
Контрабасъ, Contrabasso 157.
Контрапунктъ 7, 263, 276.
Контрапунктъ двойной 264.
Контра-субъектъ 278.
Контратонъ 13.
Контратонъ двойной 13.
Контрафаготъ, Contrafagotto 163.
Концертъ, концертино, концертная музыка 282, 302.
Coperto 174.
Концертъ духовный 298.
Корнетъ 168.
Высокій корнетъ 168.
Corno, см. рогъ.
Corno basso, см. басгорнъ.
Corno chromatico di tenore, см. тенергорнъ.
Corno da Caccio, см. рогъ.
Corno inglese, см. англійскій рожокъ.
Corona, см. знакъ покоя.
Courante 284.
Crescendo, cresc., cr. 137.
Кругъ квинтовый 57.
Krummhorn 161.

Л.

La.
Лады церковные 71.
Ладъ дарійскій 71, 73.
Ладъ іонійскій 71, 73.
Ладъ лидійскій 71, 73.
Ладъ миксолидійскій 71, 73.
Ладъ фригійскій 71, 73.
Ладъ Эолійскій 71, 73.
Larghetto.
Largo, Larghissimo.
Legato, legatissimo.
Лейбницъ.
Лассъ (Орлаздъ) 313.
Lentando.
Lento.
ad libitum.
Линдъ (Дж.).
Линія.
Линевая система.
Литургія.
Loco.
Ложіе.
Longa.
Люлли.

М.

Мажоръ, Maggiore.
Mancando.
Мандолина.
Манера.
Мануаль, manualmente.
Marcato.
Martellato.
Maxima.
Medesimo tempo.
Медіакта.
Медіанти нижняя.
Мейербэръ.
Мелизма.
Мелодика.
Мелодія.
Мелодрама.
Мендельсонъ.
Meno.
Мензура, мензуральная музыка.
Менуэтъ.
Месса.
Метода.
Метрономъ.
Mezza voce.
Меццо-сопрано.
Mi.
Микстура.
Minore.
Миноръ, Minima.
Многоголосность.
Moderato.
Модуляція, средства модуляціи.
Монодія
Мордентъ.
Morendo.
Mosso.
Мотетъ.
Мотивъ.

Moto, con moto.
Моцартъ.
Мюкке.
Musette.
Musica mensurabilis см. Мензуральная музыка.
Musica plana.
Музыка, способность къ музыкѣ.
Музыка балетная.
Военная музыка.
Музыка вокальная.
Музыка драматическая.
Музыка инструментальная.
Музыка камерная.
Музыка мензуральная.
Музыка танцовальная.
Музыка церковная.

Н.

Наука о музыкѣ.
Невмы.
Новемоль.
Нона.
Нон-аккордъ.
Нота.
Нота цѣлая.
Нота половинная.
Нотація.
Нотная доска.
Нэгели 328.

О.

Оберъ 341, 377.
Oboe, oboe da caccia см. Гобой.
Образованіе музыкальное 354.
Обращеніе 224, 294.
Одноголосность 5, 260, 333.
Одночертный 13.
Октава, octava 12. 27, 39.
Октетъ 289.
Опера 301.
Opera buffa 301.
Опера романтическая 301.
Оперета 301.
Ораторія 298, 302.
Органика 139.
Органъ 140, 169.
Органный пунктъ 245.
Органъ музыкальный 6, 139.
Оркестръ 141, 158.
Ostinato см. Basso ostinato.
Отвѣтъ.
Отдѣлъ 287.
Ottava 27, 28.

П.

Палестрина 313.
Панаулонъ 159.
Parlante (rec. parlante) 295.
Colla Parte 90.
Партитура 142, 176, 177, 185, 250, 347.
Партія 158, 287.
Passacaglia 284.
Пассажъ 193.
Passepied 284.
Пауза 86, 106.
Паузировать.
Педаль.
Perdendosi.
Переложеніе.
Перемѣна такта.
Перемѣщеніе
Переходъ.
Перестановка.
Періодъ.
Pesante.
a Piacere.
Piano, p., pianissimo, pp.
Pianoforte (Piano см. фортепіано.
Piatti см. тарелки.
Piccolo см. маленькая флейта.
Письмо нотное.
Più.
Pizzicatç pizz.
Планъ нотный.
Poco, poco a poco
Подражаніе.
Полифонія см. многоголосность.
Показатель.
Позитивъ.
Положеніе.
Положеніе аккордовъ.
Положеніе квинты.
Положеніе октавы.
Положеніе основное.
Положеніе терціи.
Полуновъ.
Полутона.
Полукадансъ.
Пон жение.
Послѣдовательность квинтъ.
Послѣдовательность октавъ.
Possibile.
Попури.
Предложеніе.
Предложеніе предъидущее, послѣдующее.
Предложеніе промежуточное.
Предъемъ.
Precipitando.
Presto, prestissimo.
Кридатовъ.

Прима, Prima.
Primo.
Col primo (col 1-mo).
Проведеніе.
Проведеніе полное, неполное, обильное.
Промежутокъ см. интервалъ.
Pronunziato.
Противуложеніе.
Пѣніе соло.
Пѣніе хоровое.
Пѣсня.
Пѣсня безъ словъ.
Пьеса салонная.

Р.

Радзивилъ.
Размѣреніе такта.
Размѣръ двудольный.
Размѣръ трехдольный.
Размѣръ шестидольный.
Размѣщеніе такта.
Разрѣшеніе.
Rallentando, rallent, rall.
Расположеніе разсѣянное, широкое.
Расположеніе сжатое.
Рафъ.
Re.
Ребра длительности.
Регистровка.
Регистръ.
Реквіемъ.
Рейхардтъ.
Reminiscences.
Rêverie.
Ритмика.
Ритмъ.
Ритмъ симметрическій.
al rigore del tempo.
Pilasciando.
Pinforzato.
Ршіенистъ.
Ritardando, ritard.
Ritenuto, riten, rit.
Senza ritmo.
Рогъ.
Родство.
Родъ.
Родъ гаммы.
Родъ мажорный.
Родъ минорный.
Рожокъ англійскій.
Рожокъ почтовый.
Рондо.
Россини.
Ростраль.
Руссо.

С.

С (у фагота).
Саваръ.
Саксъ, Саксгорнъ.
Сарабанда.
Sauveur.
Secco, rec. secco.
Secondo, seconda.
Sal segno.
Segue.
Секста, Sexta.
Секст-аккордъ.
Секстетъ.
Секстоль.
Секунда, Secunda.
Секунд-аккордъ.
Semibrevis.
Semifusa.
Semiminima.
Senza.
Септъ-аккордъ.
Септетъ.
Септима, Septima.
Септимоль.
Серенада.
Серпентъ, Serpente.
Si.
Сигнатура см. цифрованіе.
Сила звука.
Симфонія.
Simile.
Симфонія-кантата.
Sinfonia.
Синкопа.
Sista, alla sista.
Система линейная.
Система нотная.
Система тоновъ.
Система цифрованія.
Скала.
Скерцо.
Скобка.
Slentando.
Слухъ.
Smorzando.
Sol.
Сольмизація.
Сольфеджіо.
Соната.
Сонатина.
Сопранъ.
Сопровожденіе.
Sordino.
Sostenuto.
Спонтини.
Staccato, staccatissimo.

Стиль.
Srecitta, più stretto.
Stringendo.
Стодвадцать восьмая.
Stromentato, rec. stromentato.
Строй.
Струна A.
» B.
» C.
» E.
» G.
Субдоминанта, см. нижняя доминанта.
Subito.
Subsemitonium modi, см. вводный тонъ.
Субъектъ.
Сущность такта.
Sforza.
Sforzando, sforzato.
Сцена.
Счетъ.
Сюита.

Т.

Табулатура.
Тактъ.
Въ тактъ.
Тамбуринъ, см. ручной барабанъ.
Tamburo. см. барабанъ.
Tamburo rullante.
Тамтамъ.
Tasto solo.
Тема.
Тема фугированная.
Температура.
Темпъ, Tempo.
A tempo.
Al rigore del tempo.
L'istesso tempo.
Tedesimo tempo.
Tenza tempo.
Tempo giusto.
Tempo primo.
Tempo rubato.
Теноръ.
Тенорбасъ.
Теноргорнъ, хроматическій теноргорнъ.
Tenuto, ben tenuto, ten.
Теорба.
Теоретикъ.
Ter.
Терподіонъ.
Терція, tertia.
Terza.
Терц-децима, decima tertia.
Терцдецим-аккордъ.
Терцкварт-аккордъ.
Тимпанъ.
Токката.
Тоника.
Тонъ.
Тонъ вводный.
Тонъ восьмифутовый.
Тонъ вспомогательный.
Тонъ выдерживаемый.
Тонъ нормальный.
Тонъ основной.
Тонъ покоющійся.
Тонъ прикрашивающій.
Тонъ проходящій.
Тонъ тридцатидвух-футовый.
Тонъ цѣлый.
Тонъ четырех-футовый.
Тонъ шестьнадцати-футовый.
Точка.
Транскрипція.
Транспозиція см. переложеніе.
Трезвучіе.
Трезвучіе мажорное.
Трезвучіе малое.
Трезвучіе тоническое.
Трезвучіе увеличенное (чрезмѣрное).
Трезвучіе уменьшенное.
Трель.
Двойная трель.
Укороченная трель.
Треугольникъ.
Тридцать вторая.
Тріо.
Тріоль.
Двойная тріоль.
Tromba, см. труба.
Тромбонъ, Trombone.
Тромбонъ альтовый.
Тромбонъ теноровый.
Тромбонъ басовый.
Труба.
Труба флейтовая 172.
Труба язычковая 172.
Туба, басовая туба.

У.

Увеличеніе.
Увертюра.
Удареніе.
Удвоеніе.
Уклоненіе.
Украшеніе.
Уменьшеніе.
Ундецима, decima.
Ундецим-аккордъ.
Ураніонъ.
Устройство такта.

Ut.
Ученіе о гармоніи.
Ученіе о композиціи.
Ученіе о контрапункта.
Ученіе о музыкѣ.
Ученіе о тонахъ.
Ученіе о формахъ.

Ф.

F.
Fa.
Фаготино.
Фаготъ.
Квартовый фаготъ.
Фальцетъ.
Fandango.
Фантазія.
Фермата.
Fes.
Feses.
Фигурація, гармоническая фигурація.
Финалъ.
Fine, al fine.
Fis.
Fisis.
Фистула.
Фишеръ.
Флажолетъ.
Flauto см. флейта.
Flauto piccolo см. маленькая флейта.
Флейто.
Флейта маленькая (октавная).
Флигельгорнъ.
Форма пѣсни.
Форма рондо.
Форма сонатинная.
Форма сонатная.
Формы вокальной музыки.
Формы инструментальной музыки.
Формы гомафоническія.
Формы полифоническія.
Формы смѣшанныя.
Формы художественныя.
Формы элементарныя.
Forte, f., fortissimo, ff.
Фортлаге.
Франклинъ (Веньяминъ).
Франконъ Кельнскій.
Французы.
Фуга.
Фуга двойная.
Фуга многосложная.
Фуга тройная.
Фуга хоральная.
Фуга съ сопровожденіемъ.
Фугато.
Фугета.
Fuoco, fuocoso.
Fusa.

Х.

H. Hes, His и пр. выше (Fum. T.).
Хвостикъ.
Хладни.
Ходъ.
Хоралъ.
Фугированный хоралъ.
Хортонъ.
Ходъ.
Хронометръ.

Ц.

Ces.
Ceses.
Cis.
Cisis.
Цамминеръ.
Цифровка, цифрованіе.
Цитра.
Цѣль трелевая.

Ч.

Часть см. доля.
Черта длительности.
Черта тактовая.
Четверть.
Членъ.
Членъ такта.

Ш.

Шейблеръ 16.
Шейка.
Шестьнадцатая.
Шнейдеръ.
Штраусъ.
Шуманъ (Р.)

Я.

Язычекъ 172.

Э.

Эклога.
Элементъ.